

afinidades

revista de literatura y pensamiento / primavera 2010

12 €

ugr Universidad de Granada

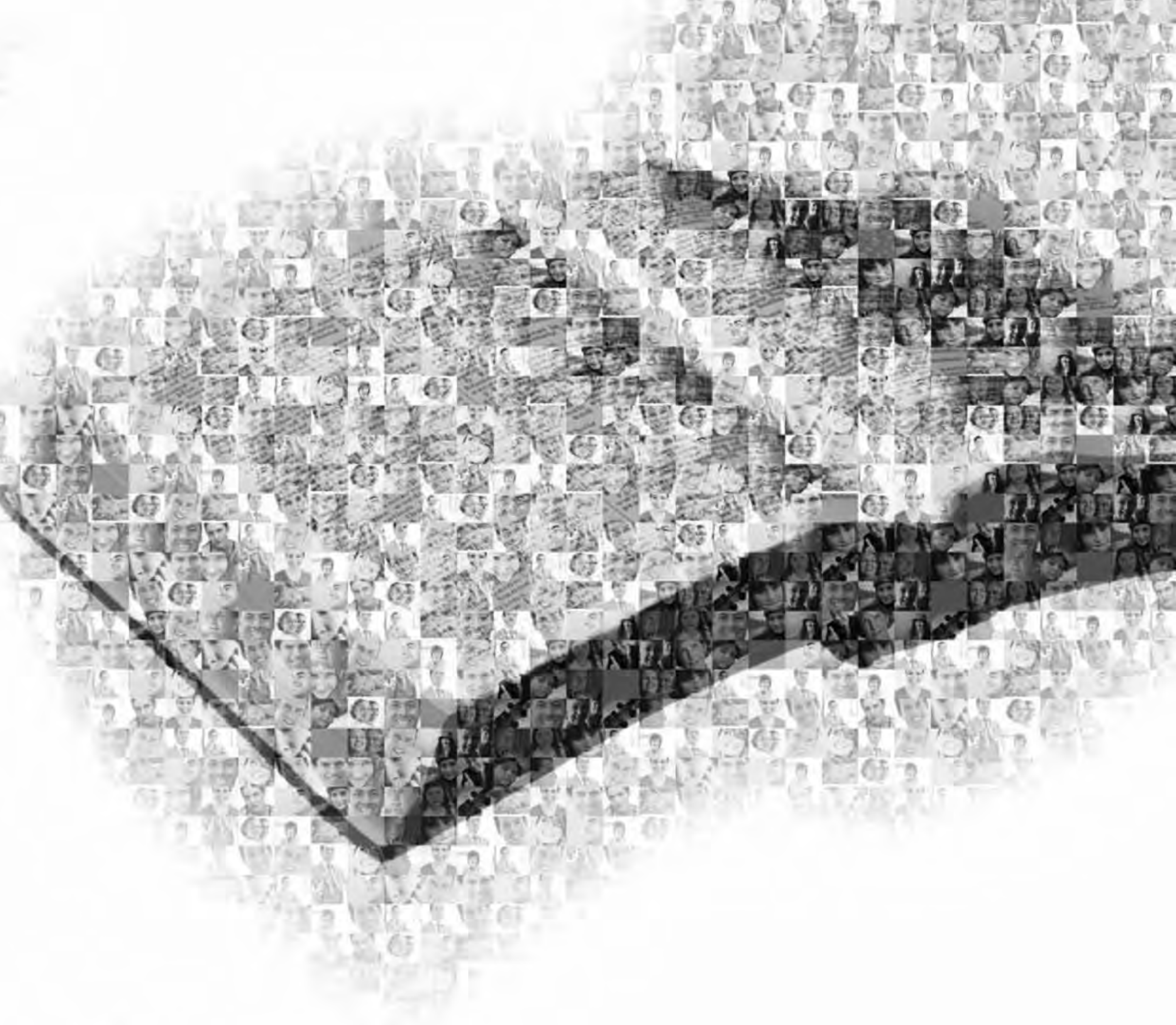


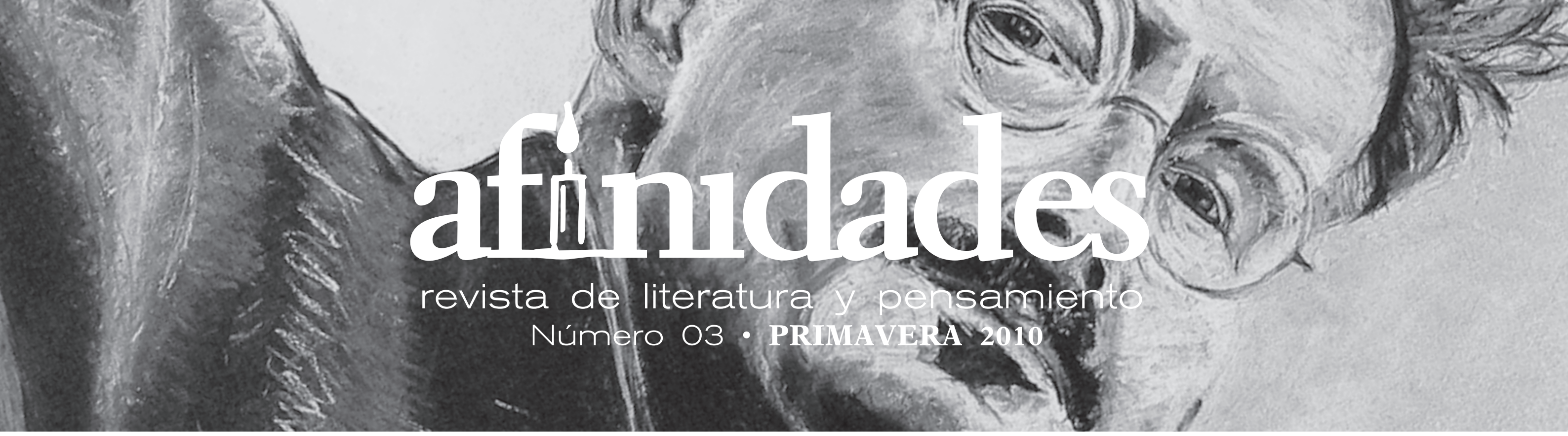
DOSSIER:
WALTER BENJAMIN
José María González García
José Manuel Cuesta Abad
Volker Rühle
Fosca Mariani Zini
José Luis López de Lizaga
Francisco José Sánchez Montalbán

LA ANTORCHA AL OÍDO
Francisco Javier Díez de Revenga
Joan Antón Mellón
Jorge Belinsky
Cristina Álvarez de Morales Mercado

LECTURAS
María Isabel López Martínez
Francisco A. Muñoz
Azucena González Blanco
José Manuel Ruiz Martínez

03





afinidades
revista de literatura y pensamiento
Número 03 • PRIMAVERA 2010

DOSSIER

WALTER BENJAMIN



LA ANTORCHA AL OÍDO



LECTURAS





Afinidades es una publicación semestral editada por la Universidad de Granada

ugr Universidad de Granada

afinidades

Directora
Sultana Wahnón

Diseño editorial
Eduardo Rojas.
(Portada Fotocomposición, S. L.)

Administración, publicidad y suscripciones
Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada.
Tfnos.: 958 243 930 / 958 246 220
Fax: 958 243 931
E-mail: edito4@ugr.es

www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades

Maquetación y preimpresión
Portada Fotocomposición, S. L.
Granada.

Impresión:
Imprenta Comercial.
Motril (Granada).

Fotografías
© Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada
© Creative Commons

Depósito legal: **GR-118-2009**

ISSN: 1189-2841

Edita:
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo
Hospital Real.
Cuesta del Hospicio, s/n
18071 Granada

normas de publicación

Afinidades consta de tres secciones: «Dossier», que reúne artículos sobre una misma temática; «La antorcha al oído», donde se da cabida a artículos de temática variada; y «Lecturas», dedicada a comentarios extensos de libros de reciente aparición. En las dos primeras secciones se publicarán artículos originales e inéditos, de carácter reflexivo y/o ensayístico, que versen sobre cualquiera de las materias que se indican en la tabla de contenidos que figura en esta misma página. La sección «Lecturas» está destinada exclusivamente a comentar libros de carácter teórico, crítico o ensayístico; no obras literarias.

Los autores que lo deseen pueden enviar sus artículos o lecturas en soporte informático a la siguiente dirección electrónica: swahnon@ugr.es. Una vez recibidos, serán evaluados por la Dirección y el Consejo de Redacción y, en los casos en que sea necesario, también por el Consejo Asesor. La revista comunicará su decisión a los autores lo antes posible, aunque no devolverá los originales no solicitados.

La extensión de los artículos incluidos en las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será de 35.000 a 40.000 caracteres, con espacios incluidos. Podrán llevar hasta un máximo de doce notas a pie de página, que deberán ser breves y fundamentalmente destinadas a referencias bibliográficas. La extensión de las «Lecturas» será de 15.000 a 20.000 caracteres, también con espacios incluidos. En ellas no se usarán notas a pie de página, aunque podrá incluirse al final una breve «Bibliografía», de cinco títulos como máximo, que, en su caso, se citará en el cuerpo del texto mediante el sistema autor-fecha-página.

El sistema de cita en las notas a pie de página de las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será el siguiente:

PARA LIBROS:
Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 89-102 (en adelante, *La condición humana*, p. 58).

PARA ARTÍCULOS:
Tzvetan Todorov, «Por qué Jakobson y Bajtin no se encontraron nunca», *Revista de Occidente*, 90, marzo 1997, pp. 120-155.

PARA CAPÍTULOS DE LIBRO:
Walter Benjamin, «Escondrijos», en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1990, pp. 49-50.

PARA CAPÍTULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS:
Gerard Vilar, «La filosofía de la cultura», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996, pp. 365-376.

PARA OBRAS CLÁSICAS:
Juan Luis Vives, *Obras Completas*, ed. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1948.

(Cuando la temática del artículo lo exija, los autores podrán hacer constar las fechas de las ediciones originales, después del título y entre paréntesis. Ejemplo: Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós, 1998).

El sistema de referencias en la «Bibliografía» de las «Lecturas» será:

CANETTI, Elías (1960), *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1977.

(Y de modo similar para los artículos, capítulos de libro, etc. En las obras clásicas de datación desconocida solo se hará constar, al final, la fecha de la edición utilizada).

En lo que respecta a la obra comentada, se proporcionará la referencia completa una sola vez y a continuación se citará en el cuerpo del texto, poniendo el número de página entre paréntesis, por ejemplo: (p. 23).

TABLA DE MATERIAS
Afinidades publicará artículos de carácter reflexivo y/o ensayístico que se inscriban en cualquiera de estos ámbitos de las Humanidades y que versen sobre autores y asuntos modernos y contemporáneos –en general, a partir del siglo XVIII:

–Literaturas europeas
–Pensamiento literario
–Modernidad europea
–Corrientes actuales del pensamiento
–Pensadores modernos y contemporáneos
–Reflexiones sobre la historia europea del siglo XX
–Ética de la literatura
–Filosofía y literatura
–Estética
–Teoría de las Artes
–Filosofía de las ciencias humanas.
–Teoría de la interpretación
–Teoría de la historia
–Antropología filosófica y literaria
–Filosofía política
–Teorías sociales
–Ética y filosofía moral
–Teoría de la cultura
–Teoría de la justicia

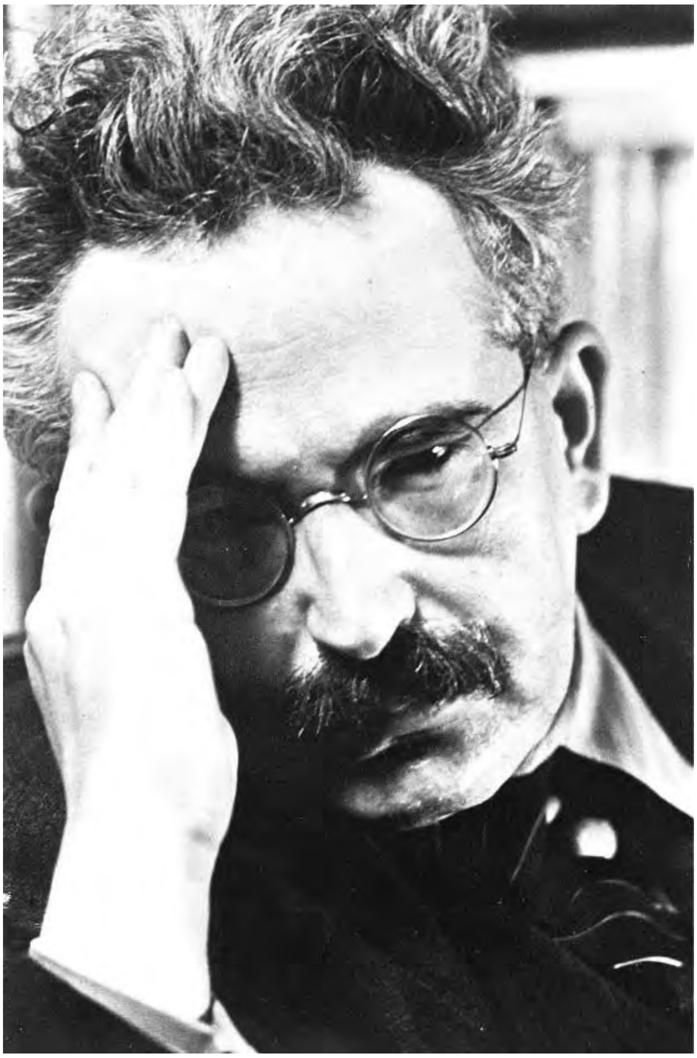
Walter Benjamin

La presencia de Walter Benjamin en un número de *Afinidades* no precisa apenas de justificación. Si el mundo intelectual europeo ha contado, en el transcurso del siglo XX, con una figura que haya reunido en su obra las dos grandes materias que confluyen en esta revista —literatura, por un lado; pensamiento, por otro—, ésa no es otra precisamente que la de este genial escritor-pensador, quien no en balde quiso ser recordado como «el crítico más importante de la literatura alemana». Aunque la frase tolera desde luego esta lectura, no parece, sin embargo, que el deseo expresado por Benjamin en ella, a las alturas ya de 1930, pudiera ser el de querer convertirse en el mejor crítico literario de Alemania. Si bien es verdad que escribió mucho sobre literatura (el drama barroco alemán, *Las afinidades electivas* de Goethe, Baudelaire, Kafka…) y que, en el momento de morir, éstos eran todavía sus trabajos más conocidos, hoy, setenta años después de su trágica muerte en Port Bou, editados ya todos sus ensayos e incluso el inacabado *Libro de los Pasajes*, no resulta arriesgado afirmar que aquello a lo que de verdad aspiró Benjamin no fue precisamente a ser el mejor exegeta de los grandes genios de la literatura alemana, sino a llegar a ser él mismo una figura de primer orden dentro de la «literatura» alemana, cultivando además un género poco habitual en ella: ése al que él dio justamente el nombre de *Kritik* y que tenía en la poesía y el arte uno de sus objetos, aunque no necesariamente el único.

La Crítica, entendida como actividad de pensamiento y, más en concreto, de reflexión (en el estricto sentido filosófico de la palabra), la practicó Benjamin en un primer momento a partir sobre todo de obras literarias, haciendo suya así esa idea schlegeliana del género como «reflexión en el *medium* del arte», que él mismo había explicado y desarrollado magistralmente en su primer y casi único trabajo académico, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1918). Sin embargo, en la necrológica que a su muerte le dedicó Hans Mayer desde su exilio en Suiza, este estudioso alemán, él mismo historiador y crítico literario, se cuidó de informar a los lectores de que el autor de *Los orígenes del drama barroco alemán* y de «*Las afinidades electivas* de Goethe» había dedicado sus últimos años, sobre todo los de su exilio en Francia, a cuestiones que tenían ya mucho más que ver con la filosofía del lenguaje y con la sociología, que con la literatura o incluso con la estética propiamente dicha. Tras anunciar la existencia de «un magnífico ensayo sobre Baudelaire» y lamentarse de que Benjamin no hubiera tenido tiempo de «producir la gran síntesis y recapitulación» de su «vasta obra», Mayer utilizó ya la fórmula de «crítica cultural» para referirse, de forma general, al conjunto de su producción. Ha sido, sin embargo, recientemente, en especial a raíz de la publicación en los años ochenta y noventa de los trabajos de Susan Buck-Morss sobre el *Libro de los Pasajes*, cuando esta expresión, la de crítico de la cultura, se ha convertido en una de las preferidas para aludir al autor alemán, no solo entre quienes lo leen exclusivamente a la luz de sus intencionalidades políticas, como crítico de las ideologías o «escritor revolucionario», sino también entre quienes piensan en él predominantemente como teórico de la cultura de masas: cine, fotografía, etc.

En cualquiera de sus facetas, la estética o la político-revolucionaria, Benjamin fue siempre y ante todo un pensador original, o, tal como Theodor Adorno llegó incluso a decir, alguien cuya capacidad para crear ideas y descubrir nuevos aspectos de las cosas apenas cabía «dentro del concep-

to de lo original». De ahí precisamente que, lejos de discutirle la consideración de filósofo, Adorno optara más bien por presentarlo, ya desde los primeros escritos que le dedicó, como el paradigma mismo de la Filosofía. En su opinión, expresada en 1950, la fama de ensayista y el halo de «literato refinado» con que ya entonces se estaba recubriendo la figura de Benjamin no era, en realidad, sino un malentendido derivado precisamente de su genialidad filosófica. Desde esta perspectiva, que habría sido también la de la Estética del XVIII o, incluso, la de Baltasar Gracián —de quien Benjamin fue no casualmente entusiasta lector—, no habría, pues, ninguna separación ni contradicción entre la esencia filosófica de su obra y las evidentes calidades estéticas de su lenguaje. Más aún, lejos de ser el índice de lo no-filosófico, la acusada tendencia del autor a expresarse por medio de «representaciones sensibles» o «imágenes» sería, más bien, el signo evidente de su potencia filosófica. Solo así se explica, por otro lado, que muchas de esas imágenes, que el propio Benjamin gustó de calificar como «dialécticas» (en sentido seguramente más platónico que marxista), hayan ido dejando ver, con el paso del tiempo, su naturaleza no solo de «ideas», sino incluso de eso que Kant habría llamado «ideas de la razón»: caso, por ejemplo, del «aura» de la obra de arte, del «tiempo-ahora» de su filosofía de la historia, o del *flâneur* como figura de la modernidad.



Que el pensador alemán estaba perfectamente capacitado para cultivar la filosofía *more Academiae* lo prueba, entre otras cosas, el cum laude que obtuvo, a la edad de 26 años, con su tesis doctoral: la ya citada *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, cuyo aspecto más llamativo residía, de hecho, en el preciso e iluminador uso que en ella hizo de algunos de los conceptos más esotéricos de la reciente filosofía alemana, desde Fichte a Schlegel, pasando por Novalis y Schelling. Perfectamente dotado, pues, tanto por naturaleza como por formación, para haber sido un aclamado y respetado historiador de las ideas estéticas, debió de ser su otro talento, el más genuinamente filosófico, el que, al llevarle por senderos todavía no transitados por la filosofía oficial, acabó apartándolo de ésta y encaminándolo al libre ejercicio de lo que él prefirió, desde entonces, llamar *Kritik*. Tal como Adorno ha relatado, Benjamin tenía, sin embargo, verdadero interés —y no solo por motivos económicos— en formar parte de la Universidad, a la que, a pesar de todas las diferencias, le unían el gusto por el pasado y su pasión de coleccionista. Esto es, por otra parte, lo que se infiere también del «Prólogo epistemocrítico» que él mismo escribió para su tesis de habilitación, en el que se esforzó en explicar y justificar ante sus lectores, los miembros del tribunal, las peculiaridades de su estilo expositivo, reivindicando su arraigo en las tradiciones platónicas y, por consiguiente, en los orígenes mismos de la tradición filosófica. Cuando, a pesar de todas estas explica-

ciones sobre lo que él entendía por escritura filosófica, la obra que hoy conocemos como *El origen del «Trauerspiel» alemán* fue rechazada por el tribunal —mucho más atento, quizás, a sus deficiencias desde el punto de vista del carácter probatorio de algunos de sus argumentos, que a la originalidad de éstos—, estaban ya sentadas todas las bases para que su faceta más propiamente filosófica, la creadora, acabara imponiéndose sobre la otra, la académica, que quedó así relegada al montón de las ruinas de la historia mientras, para desgracia suya y beneficio de la cultura, al pensador no le quedó ya otra alternativa que desplegar con fuerza sus alas hacia el futuro.

Fue precisamente en este segundo período de su producción, ése en el que se vio obligado a ganarse la vida como escritor independiente y crítico literario, cuando redactó o publicó los que son hoy sus trabajos más conocidos y leídos, o al menos los que más influencia han ejercido en los últimos años: los dos ensayos sobre Baudelaire, los fragmentos y notas del *Libro de los Pasajes*, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y las «Tesis de filosofía de la historia»; sin olvidar tampoco esa otra clase de libros, de factura especialmente original, por particularmente cercana a lo artístico-literario, que serían *Calle de dirección única* e *Infancia en Berlín hacia 1900*. Los artículos que se reúnen en este nuevo *dossier*, el tercero, de *Afinidades*, también giran preferentemente en torno a estos textos, en especial al *Libro de los Pasajes*, único que aparece citado en todos los artículos sin excepción. Algo parecido ocurre con el *Angelus Novus*, que, amén de planear por encima de casi todas las contribuciones, es el motivo central de la que abre el monográfico: un original e ilustrador recorrido por las calles de Berlín. No faltan, sin embargo, los artículos que se centran en la vertiente más crítico-estética del autor. Además de su ensayo sobre la fotografía, tanto los dos grandes libros del primer período, como algunos de sus trabajos más conocidos sobre escritores (los que tratan, por ejemplo, sobre Kafka o Dostoievski), son igualmente explorados en estas páginas, a la luz además de imágenes tan productivas como la de la «demolición» o la del «jorobado». El *dossier* contiene también una reflexión sobre el concepto benjaminiano de historia y otra sobre aquella «violencia divina» que tanto dio ya que pensar a Jacques Derrida. Aunque en esta ocasión, y de acuerdo con nuestra propia percepción de Benjamin, la mayor parte de quienes escriben en el monográfico procede del campo de la Filosofía —o de una Teoría literaria cultivada con intención netamente filosófica—, la diversidad de los enfoques queda completamente garantizada por la propia idiosincrasia del autor estudiado, quien, como se sabe, estuvo muy lejos de reflexionar siempre en torno a un mismo asunto; con lo que esto pudo tener de positivo y de negativo para su legado intelectual.

La pertinencia de dedicarle un monográfico a Walter Benjamin en el primer semestre de 2010 no tiene que ver únicamente con el hecho de que en este año se cumplan los setenta de su fallecimiento. Se da además la circunstancia añadida de que la recepción española del autor esté conociendo ahora su tercera y más decisiva fase. Tras el primer e importante impulso de los años setenta, con las traducciones pioneras de Héctor A. Murena y de Jesús Aguirre, y después de que las conmemoraciones de 1990-1992 dieran lugar a nuevas ediciones de sus textos y a la consolidación en nuestro país del interés universitario por el autor, estos últimos años, los primeros del siglo XXI, han abierto perspectivas hasta hace poco impensables en cuanto a la accesibilidad de la obra benjaminiana. La edición, casi simultánea, en español, del *Libro de los Pasajes* y de aproximadamente una tercera parte de los *Gesammelte Schriften* permite plantearse muchos y nuevos objetivos tanto en relación con el Benjamin sociológico del proyecto parisino, como en lo que concierne a la vertiente más crítico-estética del autor, muchos de cuyos frutos menos conocidos en España se recogen en las *Obras* bajo el título de «Ensayos estéticos y literarios» y de «Fragmentos estéticos». Se diría pues, llegado el momento de volver a leer al filósofo, y *Afinidades* no ha querido dejar pasar la ocasión de estar presente con voz propia en el umbral de esta nueva constelación histórica.

S. W.



Paseos benjaminianos por los **ángeles de Berlín**[1]

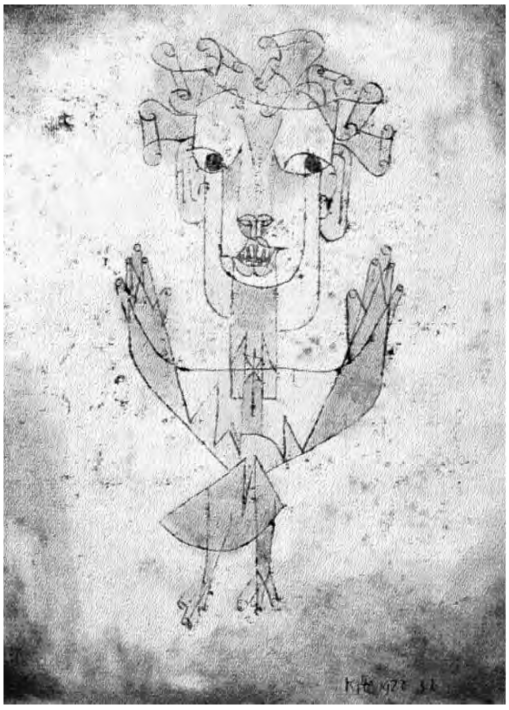
Autor
José M. González García
Profesor de Investigación de Filosofía. CSIC. Madrid. Autor de *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política.*

EL PENSAMIENTO DE WALTER BENJAMIN ES FUNDAMENTALMENTE VISUAL, LLENO DE METÁFORAS E IMÁGENES

Walter Benjamin: de la diosa Niké al ángel de la Historia

El pensamiento de Walter Benjamin es fundamentalmente visual, lleno de metáforas e imágenes, de «*Denkbilder*», imágenes-pensamiento o imágenes que hacen pensar. Una de ellas, la más importante y más conocida, es la acuarela *Angelus Novus*, pintada por Paul Klee en Múnich en 1920. El título hace referencia al *ángel nuevo* de la tradición judía como uno de los infinitos ángeles creados en cada momento por Dios para que cante durante un instante en el coro las glorias del Todopoderoso y desaparezca a continuación en la nada. Benjamin compró el cuadro de Klee en 1921 en Berlín, y la imagen le acompañó prácticamente hasta su muerte en 1940. En la Tesis IX de su último manuscrito, *Sobre el concepto de historia*, redactado poco antes de emprender la huida de París como consecuencia de la victoria de los ejércitos alemanes sobre Francia, realiza Benjamin una interpretación *sui generis* del cuadro de Klee. Quiero recordar aquí el texto completo de dicha tesis IX, que comienza con una breve cita de un poema que Gershom Scholem, el amigo íntimo de Benjamin, había dedicado a la acuarela de Paul Klee[2] y continúa con el texto de Benjamin en el que realiza su interpretación personal del mismo cuadro, convirtiendo el *Angelus Novus* en el Ángel de la Historia:





> *Mis alas están listas para el despegue,*
> *con gusto volvería hacia atrás,*
> *porque aunque dispusiera de tiempo vivo*
> *tendría poca dicha.*
> (Gerhard Scholem, «Saludo del ángel»)

> Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecérsele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es *ese* huracán.[3]

El *Angelus Novus* de Paul Klee es reinterpretado por Benjamin como el *Ángel de la Historia* y representa el punto de vista de los vencidos, de las víctimas. Mira hacia el pasado con el rostro desencajado porque no ve más que una sucesión de catástrofes y ruinas. Y es llevado hacia el futuro, un futuro al que da la espalda, por el huracán del progreso. Se trata de una visión de la historia como memoria de los vencidos, como recuerdo de las víctimas y de los derrotados. Esta imagen *(Denkbild)* del *Angelus Novus* se contrapone radicalmente con otra imagen que Benjamin conocía muy bien y a la que dedica un capítulo muy importante de su libro de recuerdos de infancia en la ciudad de Berlín a comienzos del siglo XX. Se trata de la *Siegessäule,* la diosa Niké o diosa de la Victoria, que representa un punto de vista completamente opuesto: construida desde el punto de vista de los vencedores, la Victoria mira confiadamente al futuro, está volcada hacia adelante y representa una concepción de la historia como progreso constante del pueblo alemán, una deificación del progreso, un mito futurista del progreso histórico constante y definitivo de Alemania sobre las demás naciones. En la primera ilustración de este trabajo se pueden ver las dos imágenes enfrentadas una a otra: a la izquierda la monumental diosa Niké o diosa de la Victoria y a la derecha el *Angelus* Novus de Paul Klee, reinterpretado por Benjamin como el Ángel de la Historia. Benjamin nunca realizó una comparación entre las dos figuras o imágenes de pensamiento (*Denkbilder*), pero dedicó un capítulo importante de su libro *Infancia en Berlín hacia 1900* a la descripción de sus evocaciones infantiles sobre la Columna Triunfal o *Siegessäule*. Resulta significativo, además, que utilizara como *motto* del libro unos versos de difícil interpretación, pero que nos hacen ver el papel central de este monumento en sus recuerdos: «Oh, Columna Triunfal dorada / con azúcar de nieve / de los días de la infancia».[4] De esta manera, el monumento a la Victoria parece ser también el centro del libro y no solo uno de sus apartados.

Me parece importante destacar que la trayectoria vital de Walter Benjamin se mueve desde la imagen de la Victoria a la imagen del *Angelus Novus*, es decir, desde la idea de la historia de los vencedores a la idea de la historia como memoria de los vencidos y de las víctimas. Es muy claro que su educación en la Alemania Guillermina está impregnada por los valores militaristas de la época, basados en una idea de la historia como Victoria. Solo puedo dar aquí tres breves apuntes de la socialización

LA TRAYECTORIA VITAL DE WALTER BENJAMIN SE MUEVE DESDE LA IMAGEN DE LA VICTORIA A LA IMAGEN DEL *ANGELUS NOVUS*

1.
La Diosa (o Ángel) de la Victoria y el *Angelus Novus* de Paul Klee

WALTER BENJAMIN FUE EDUCADO EN LA VISIÓN DE LA HISTORIA DE LOS VENCEDORES

de Walter Benjamin en la «historia de los vencedores»:

1) Se conserva una foto de Benjamin niño de unos cinco años vestido como oficial de los húsares prusianos, llevando en la mano derecha el banderín de la compañía, mientras que la izquierda reposa en el sable envainado a la cintura. Tanto el banderín como el sable le sirven de puntos de apoyo adicionales para soportar sin moverse los largos momentos de espera que en la época eran necesarios todavía para realizar una fotografía de estudio. En *Breve historia de la fotografía*, Benjamin recuerda su odio a los estudios fotográficos, a los que considera a medio camino entre la cámara de tortura y el salón del trono, donde la breve y sufrida infancia es retratada como marineritos atildados, tiroleses de salón o, cabría añadir, pequeño húsar prusiano. Hijo de una familia judía acomodada y asimilada a los valores nacionalistas de la burguesía alemana, Benjamin fue educado en el militarismo del II Reich alemán y asistía, acompañado por su institutriz, a las grandes conmemoraciones públicas y desfiles de la victoria que se repetían año tras año. Si en alguna de estas ocasiones llevaba puesto su traje de húsar prusiano o si solo lo vistió para hacerse la fotografía, es algo que nunca podremos saber.

2) En sus memorias de infancia, Walter Benjamin recuerda que tenía un libro espléndido de gran formato, con la portada dorada y que describía con grandes ilustraciones el desarrollo de los planes de batalla y los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, un libro que le interesaba pero que poco a poco fue dejando de lado:

> Con ello me pasaba lo mismo que con un libro espléndido de mi propiedad, la *Crónica Ilustrada* de esta guerra, que tanto pesó sobre mí, porque nunca terminaba de leerlo. Me interesaba y era un gran experto en los planes de las batallas, pero, no obstante, la desgana que me causaba su cubierta impresa en oro iba en aumento.[5]

3) También narra Walter Benjamin sus recuerdos infantiles de la visita que realizó a la *Siegessäule* con sus compañeros de colegio, cuando era un alumno de tercer curso en la escuela y tendría por tanto en torno a nueve años. Los profesores le explicaron el significado del monumento y le educaron en el sentimiento nacionalista alemán de la época:

> No olvidaron explicarme de dónde procedía el adorno de la Columna Triunfal. Pero no comprendí exactamente qué había de particular en los cañones que lo componían: si los franceses entraron en la guerra con cañones de oro o si nosotros los fundimos con el oro que les habíamos quitado.[6]

Muchos años más tarde de esta visita educativa, al escribir sus memorias de infancia, Benjamin realiza una lectura de la Columna Triunfal desde la perspectiva de que todo documento de cultura es al mismo tiempo documento de barbarie, contraponiendo el «círculo de la Gracia» que rodeaba arriba la figura espléndida de la Victoria con lo que denomina el Infierno de la galería inferior, en la que se simbolizaba el triunfo de los alemanes y la constitución del II Reich en Versalles: los héroes aquí representados le recuerdan las escenas que había contemplado en su libro de grabados de Doré sobre el Infierno de Dante.

Así pues, Walter Benjamin fue educado en la visión de la historia de los vencedores y en concreto en el triunfo de las tropas prusianas en la guerra de 1870-1871 contra Fran-

cia. Esta victoria se convierte en un símbolo del nacionalismo alemán del II Reich y es celebrada con grandes desfiles militares todos los años, en el llamado «Día de Sedán», en referencia a la batalla decisiva en la que el ejército prusiano conquistó dicha ciudad, haciendo prisionero, además, a Napoleón III. Benjamin recuerda en su libro *Infancia en Berlín hacia 1900* que, cuando él era pequeño, no se concebía que hubiera un año sin Día de Sedán y el gran desfile correspondiente, que llenaba de fiesta toda la ciudad. Y esta victoria prusiana con su celebración entusiasta y masiva parecía la aurora de un tiempo nuevo, una época en que la historia había concluido por fin, dejando como estela funeraria precisamente el monumento a la Victoria, la *Siegessäule*:

> Con la derrota de los franceses, la Historia Universal parecía haber bajado a su glorioso sepulcro sobre el cual esta columna se elevaba como estela funeraria y en el que desembocaba la Avenida de la Victoria.[7]

En la ilustración 2, una foto de comienzos del siglo XX, podemos ver la estatua de la Niké griega o Victoria romana encima de la columna en su antiguo emplazamiento en la plaza del Rey (*Königsplatz*), actualmente llamada Plaza de la República (*Platz der Republik*). Pocos años después de la consagración de la *Siegessäule* fue construido el Reichstag o Parlamento, que puede verse en la foto con su antigua cúpula, más baja que la proyectada inicialmente por los arquitectos, pues el emperador no podía permitir que el Parlamento tuviera más altura que el palacio imperial. Y es que todos los símbolos políticos y de preeminencia en el poder se cuidaban hasta el más ínfimo detalle. La Columna Triunfal o *Siegessäule* conmemoraba las tres grandes victorias de los ejércitos prusianos en la segunda mitad del siglo en las



2.

guerras contra los daneses (1864), los austríacos (1866) y, de manera especial, contra los franceses (1870-1871), sus sempiternos enemigos. Después de la quema del *Reichstag*, los nazis aumentaron la altura de la Columna Triunfal y la trasladaron a su actual emplazamiento en la *Grosser Stern*, una gran plaza en la que confluyen cinco amplias avenidas en el centro del parque *Tiergarten*. Pero Benjamin la conoció en el emplazamiento inicial que aparece en esta fotografía, al final de la Avenida de la Victoria, una calle adornada entonces profusamente con estatuas de los héroes del nacionalismo alemán y que conducía a la *Königsplatz* y al Parlamento.

Berlín, ciudad de las victorias en el siglo XIX

Nuestra imagen de Berlín está atravesada por la destrucción y la ruina, ya que la vemos como la ciudad derrotada en la II Guerra Mundial, bombardeada por los aliados y destruida en gran parte por los encarnizados combates del acoso final a las tropas de Hitler. Pero solemos olvidar que Berlín fue la ciudad de las victorias en el siglo

2.
La Columna de la Victoria en su emplazamiento original.

XIX o, mejor dicho, en los cien años que van desde el final de las guerras napoleónicas en 1815 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Y también debemos recordar que el espíritu alemán de la época se interpretaba a sí mismo como una revitalización del espíritu de los griegos, y de ahí que Berlín fuera definida como la «Atenas del Norte». Por ello no resulta extraño que las victorias militares de los ejércitos prusianos se expresaran en la iconografía pública de la ciudad con la erección de estatuas de Atenea —como diosa griega de protección de la ciudad y de enseñanza a los jóvenes en las artes de la guerra— y de estatuas de la diosa Niké, la diosa griega de la Victoria. En Berlín se reflejan dos etapas fundamentales en ese siglo de las victorias, que, además, tienen una poderosa impronta en el desarrollo urbano, en la impresión en piedra de los triunfos militares dentro de los espacios públicos de la ciudad. La primera fase se produce a partir de 1815 como celebración de las victorias en las guerras de liberación contra Napoleón. El monumento más representativo de esta época es el ideado por Karl Schinkel para el Parque de la Victoria (*Victoria Park*), una especie de aguja de catedral neogótica en la que cada uno de los éxitos bélicos del ejército prusiano está expresado por una figura alada, desde la batalla de Leipzig en 1813 hasta la batalla definitiva en *Belle-Alliance* (llamada *Waterloo* por los ingleses y nombre por el que es conocida hoy) en 1815, pasando por cada una de las demás: Gross Goerschen, Dennewitz, Culm, Wartenburg, Laon…, hasta diez ángeles victoriosos. El monumento se ubica sobre una colina de 60 metros y está coronado por la cruz de hierro, lo cual acabó por dar nombre al hoy famoso barrio de *Kreuzberg* (monte de la cruz). Pero este monumento no fue el único, sino que más bien se transformó gran parte de la iconografía urbana de la ciudad, desde la conversión del ángel de la paz que guiaba la cuadriga sobre la puerta de Brandenburgo, a la construcción de la *Neue Wache* (también obra de Schinkel) en la famosa Avenida *Unter den Linden,* las estatuas de los grandes generales prusianos de las guerras contra Napoleón o la erección de la diosa Niké en el centro de la hasta entonces conocida por su forma como plaza redonda (*Rondell*) y rebautizada como plaza de *Belle Alliance*. Solo voy a referirme aquí brevemente a dos espacios públicos importantes en los recuerdos de infancia de Walter Benjamin y que fueron profundamente impregnados por el espíritu de las victorias en las guerras de liberación nacional frente a los franceses: el *Tiergarten* y la plaza de la *Belle Aliance*.

EL ESPÍRITU ALEMÁN DE LA ÉPOCA SE INTERPRETABA A SÍ MISMO COMO UNA REVITALIZACIÓN DEL ESPÍRITU DE LOS GRIEGOS

Uno de los temas centrales del pensamiento de Benjamin es la ciudad y, de manera especial, sus dos metrópolis favoritas: Berlín, su ciudad natal, de infancia y juventud, sobre la que escribió libros de recuerdos, crónicas berlinesas, sobre la que hablaba en sus programas de radio y en la que paseaba como un *flâneur*; y París, la ciudad sobre la que trabajó durante muchos años recogiendo materiales para su *Libro de los Pasajes*, en la que también vivió durante la difícil época del exilio y a la que consideraba como la «capital del siglo XIX». En sus recuerdos de infancia vemos cómo evoca poéticamente los laberintos del parque *Tiergarten* y el camino desde su casa, cruzando el *Landwehrkanal* por el puente de Bendler:

> A su pie, no lejos, se encontraba la meta: Federico Guillermo y la reina Luisa. En sus pedestales redondos se erguían sobre las terrazas, como encantados por mágicas curvas que una corriente de agua, delante de ellos, dibujara sobre la arena. Sin embargo, me gustaba más ocuparme de los

> basamentos que no de los soberanos, porque lo que sucedía en ellos, si bien confuso en relación con el conjunto, estaba más próximo en el espacio.[8]

Después de la retirada de las tropas napoleónicas de Berlín en 1808, el rey Federico Guillermo III y su esposa, la reina Luisa, regresaron a la ciudad. Los ciudadanos decidieron levantar un monumento a la reina Luisa en su lugar preferido en el parque. Años después, en agradecimiento por haber abierto al público los jardines de *Tiergarten*, se erige el monumento a Federico Guillermo III en un lugar cercano desde el que la estatua podía divisar fácilmente a la otra estatua, a la reina Luisa en su isla rodeada por las flores y los canales de agua.

Imaginemos por un momento al pequeño Walter mirando detenidamente los zócalos de sus dos estatuas favoritas. ¿Qué podría entender de las múltiples figuras que veía en ellos? El zócalo de Federico Guillermo III muestra una complicada alegoría de la firma de la paz, que al mismo tiempo expresa el agradecimiento y la alegría del *Tiergarten* como jardín público en homenaje al rey que lo abrió a los berlineses de toda clase y condición. El zócalo de la popular reina Luisa era más fácil de comprender para un niño, ya que se trataba de escenas realistas, aunque alguna contenga toques alegóricos, pues la representación de los soldados como Marte o guerreros de la antigüedad no guardaba relación alguna con los que Walter podía ver en los múltiples desfiles militares de la época. El conjunto de este zócalo representa siete escenas centradas en el papel de las mujeres durante las guerras napoleónicas:

1. La madre y los tres niños se despiden del padre de familia que se va a la guerra vestido de Marte. Detrás se ve un roble, símbolo de lo alemán.





3.

2. La novia despide al joven soldado vestido de Arminio.
3. Mujer cuidando al anciano padre ciego.
4. Mujeres cuidando a los heridos de guerra.
5. Ciudadanos (mujeres y hombres) consolando a la viuda de un militar muerto.
6. La mujer abraza al guerrero que vuelve triunfante a casa.
7. Alegoría de la Victoria con bandera y corona de laurel. Un cesto de fruta indica la prosperidad de la paz.

Por otro lado, la plaza *Belle Alliance* (hoy llamada *Mehringplatz*) constituye un punto central en la transformación del Berlín posterior a la ocupación francesa. Hay que recordar dos espacios públicos clave en la conciencia ciudadana de la época. Si bien Napoleón hizo su entrada gloriosa en la ciudad por la puerta de Brandenburgo, que, como puerta del triunfo, daba paso a la «Via Triumphalis» o gran avenida *Unter den Linden*, por su parte el grueso del ejército francés realizó la entrada a través de la puerta de Halle (*Hallesches Tor*) que daba acceso al *Rondell* o plaza redonda, y a través de ella a la *Friedrichstrasse,* una de las calles más famosas de Berlín

3.
Estatuas del rey Federico Guillermo III y la reina Luisa en el Tiergarten de Berlín.

AL REGRESAR A CASA, SE REFUGIABA EN LA CONTEMPLACIÓN DE SU POSTAL FAVORITA, LA PUERTA DE HALLE

y que cruza perpendicularmente a *Unter den Linden*. Una vez derrotado el ejército francés, parecía necesario volver a consagrar el espacio hollado por el invasor, y por ello se remodeló el *Rondell*, cambiando su nombre por plaza de la *Belle Alliance* (en referencia tanto a la taberna que sirvió de cuartel general a Napoleón en la batalla de Waterloo como a la séptima alianza de las potencias europeas contra los franceses) y erigiendo, además, en el centro un monumento a la Victoria: sobre un elevado pedestal se encuentra todavía hoy una diosa alada Niké con rama de olivo y palma de la victoria, obra del mejor escultor de la época, Christian David Rauch. La reconsagración religiosa del espacio público de la ciudad se realiza también aquí en clave del panteón griego, levantando una diosa Niké, a la que el pueblo de Berlín reinterpretará de nuevo como un ángel cristiano de la victoria. Este monumento erigido después de 1815 se puede considerar como el antecedente directo de la Columna Triunfal o *Siegessäule*, la otra gran Niké levantada, como ya he dicho, para conmemorar el éxito de los ejércitos prusianos en las grandes guerras del siglo XIX contra los daneses, los austríacos y, de nuevo, contra los franceses en la guerra franco-prusiana (1870-1871).

Walter Benjamin fue un ávido coleccionista desde su niñez. Entre otras cosas coleccionaba tarjetas postales y, curiosamente, la más preciada para él era la de la Puerta de Halle con la Plaza de la *Belle Alliance* al fondo. En un pasaje de *Crónica de Berlín* narra los primeros recuerdos infantiles de su asistencia al teatro, recuerdos que no alcanza a distinguir si son reales o soñados, como en una oscura noche de invierno en la que se dirige con su madre a una representación de *Las alegres comadres de Windsor*. La velada bulliciosa y animada contrasta con el camino hacia ella a través de un Berlín nevado y desconocido que se extendía a su alrededor bajo la débil luz de gas de las farolas y de los interiores de las casas. Este recuerdo nebuloso le lleva a buscar su postal favorita, una de aquellas cartulinas de época con elementos transparentes que se iluminaban al recibir por detrás la luz de una vela o de una lámpara:

> […] la pieza de mi colección de postales que más celosamente guardaba: la imagen de la puerta de Halle en azul claro sobre fondo azul oscuro: ahí se podía ver la plaza de Bellalliance con las casas que la enmarcan; la luna llena en el cielo. Pero la luna y las ventanas de las fachadas se habían liberado de la capa superior de la tarjeta: su blanco sobresalía en relieve de la imagen, y había que sostenerla contra la lámpara o la vela para, a la luz de las superficies de las ventanas y de la luna, que brillaba exactamente igual, ver calmarse todo el conjunto.[9]

Benjamin especula sobre la realidad o ensoñación de sus recuerdos de aquella noche de ópera y su paseo por la ciudad. En *Infancia en Berlín…* ofrece una variante del mismo texto, en la que el paseo con su madre en la noche de invierno tiene una finalidad distinta: ir de compras. Lo importante es que el paseo por la ciudad oscura e iluminada solamente por la tenue luz de gas, le ponía pensativo y, al regresar a casa, se refugiaba en la contemplación de su postal favorita, la puerta de Halle. No reconocía la zona de la ciudad representada en ella, pero en el rótulo «Hallesches Tor» comprendería muchos años más tarde los dos elementos, puerta y recinto, que formaban la gruta iluminada donde encontraba el recuerdo del Berlín invernal.[10] Así pues, un espacio fundamental en la configuración de la memoria de nuestro autor. Lo que no menciona Benjamin es la figura de la Niké alada de Christian David Rauch sobre un pedestal elevado en el centro de la plaza *Belle Alliance* y tampoco

las demás estatuas que completaban la iconografía política del espacio, entre ellas las alegorías de la Paz y de la Historia, ésta en su versión de Historia de los vencedores —pues escribe los relatos de las guerras prusianas de liberación contra Napoleón. La plaza fue prácticamente destruida en la segunda guerra mundial y reconstruida posteriormente en un estilo moderno, más bien inhóspito, con el nombre de *Mehringplatz*: la memoria urbana mantiene la forma redonda del antiguo *Rondell*, con la Niké de Rauch en el centro y las estatuas de la Paz y la Historia en la parte sur, cerca de la puerta de Halle. Sigue siendo un lugar de la memoria y, tal vez, Benjamin se alegraría de ver en el suelo una placa de la embajada de Polonia en Berlín con una frase del poeta polaco Zbigniew Herbert (1924-1998), que luchó en Varsovia contra la ocupación nazi y que reza así: «Un pueblo que pierde su memoria, pierde también su conciencia».

Del Ángel de la Victoria al Ángel de los Vencidos

Como ya he dicho, después de la victoria en las guerras de liberación contra Napoleón tuvo lugar en Berlín una amplia remodelación urbana. Un elemento importante fue la renovación de la «Via Triumphalis» como eje de celebración de la victoria desde la puerta de Brandenburgo hasta el Palacio de los Hohenzollern. Dentro de esta remodelación, fue sustituido el antiguo puente que unía *Unter den Linden* con la hoy llamada Isla de los Museos, a la altura del *Lustgarten* y del Palacio. Según los planos elaborados por Karl Schinkel en 1822-1823, se construyó un puente con toda la anchura de la calle, el llamado *Schlossbrücke* o puente del palacio. Las obras se demoraron hasta las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, en que se completó la decoración del puente



4.

con ocho grupos escultóricos, también proyectados por Schinkel y realizados en mármol de Carrara por escultores de las escuelas de Rauch y Schadow. En un complejo programa iconográfico, se representan diosas griegas que acompañan a jóvenes guerreros. Sin embargo, el pueblo de Berlín, ajeno a las sutilezas de las divinidades de la Grecia clásica, rebautizó el puente como «puente de los ángeles», considerando a las figuras aladas del panteón griego como ángeles cristianos. Convencido Schinkel, al igual que sus coetáneos berlineses, de que «los griegos somos nosotros» y de que Berlín era la nueva Atenas del Norte, ideó un ciclo de ocho grupos escultóricos de mármol en los que se explica la vida de un guerrero, desde la infancia hasta la muerte. Una vida militarizada, una vida idealizada y protegida por Atenea, diosa de la ciudad y de la enseñanza militar, y por la diosa Niké o diosa de la Victoria. Sobre el *Schlossbrücke* se representa cuatro veces a la diosa Niké y cuatro veces a Atenea. ¿Empate a cuatro entre las dos diosas? En realidad gana 5 a 4 la Victoria, porque en una de las representaciones Atenea nos presenta en su mano a Niké, queriendo decir que es la enseñanza de las artes marciales y la preparación militar quien lleva de la mano a la Victoria. Los grupos escultóricos son los siguientes:

4.
Puerta de Halle y plaza Belle Alliance. Al fondo, la Victoria de Christian David Rauch.

1. «Niké enseña a los niños las historias de los héroes», de Emil Wolff.
2. «Atenea ejercita a los jóvenes en el uso de las armas», de Hermann Schievelbein.
3. «Atenea otorga las armas al guerrero», de Karl Heinrich Möller.
4. «Atenea conduce al guerrero a la batalla», de Albert Wolff.
5. «Atenea protege al joven héroe», de Gustav Blaeser.
6. «Niké corona al vencedor», de Friedrich Drake.
7. «Niké atiende al joven herido», de Ludwig Wichmann.
8. «Niké lleva al Olimpo el cadáver del guerrero», de August Wredow.

Esta última puede verse en la ilustración 5. Y la victoria alada que se lleva al Olimpo de los dioses al soldado caído en la batalla podría interpretarse como un ángel de los vencidos y muertos en la guerra, como una forma de consuelo del dolor de los amigos y familiares de las víctimas del propio bando, en este caso el bando de los vencedores.



5.

Por otro lado, parece lógico que el pueblo de Berlín, derrotado en las revueltas callejeras y en las barricadas de la revolución de 1848, no se pudiera identificar con la erección pocos años después de unas esculturas en las que se celebra la relación entre los soldados prusianos y las diosas Atenea y Niké. En esos momentos, los enemigos combatidos por el ejército no eran los franceses de las guerras napoleónicas, sino sus propios conciudadanos, a muchos de los cuales la derrota de la revolución condujo a la muerte, al exilio político o a la emigración masiva.

Que yo sepa, Walter Benjamin nunca se refirió a estos conjuntos escultóricos, aunque los tenía que conocer porque estaban muy presentes en la fisonomía del centro de su ciudad. Quien sí escribió algunas impresiones sobre ellos fue su amigo y colaborador Franz Hessel, en un libro muy admirado por Benjamin. En efecto, en *Ein Flaneur in Berlin* se refiere Hessel precisamente a estos ocho grupos escultóricos de diosas de la guerra y de la victoria educadoras de la juventud y afirma que nunca se los pudo tomar en serio porque al pasar por delante de ellos recordaba los chistes irreverentes e irreproducibles que se hacían en su juventud acerca de la desnudez de las estatuas. De hecho, parece que Reimer, ministro de cultura, solicitó al rey Federico Guillermo IV la retirada de las estatuas desnudas y su ubicación en el interior del cercano edificio de la *Zeughaus*.[11]

Pero vayamos a Francia, donde la euforia por los triunfos de los ejércitos de Napoleón en toda Europa se había celebrado a comienzos del siglo XIX en París y otras ciudades con la erección de diosas Niké. Y, a pesar de las derrotas militares de Napoleón en 1815 y de Napoleón III en la guerra franco-prusiana de 1870-1871, siguieron apareciendo ángeles en el espacio público. Solo puedo dar aquí dos ejemplos: el primero, posterior a la derrota de Waterloo (ilustración 6); y el segundo, después de la derrota de Francia en la guerra contra Prusia en 1871 (ilustración 7), justo en la época

en que Berlín celebraba su victoria con la construcción de la *Siegessäule*. Vayamos con el primer ejemplo, un grabado de 1818:



6.

Resulta muy significativo que Walter Benjamin tuviera noticia de esta ilustración durante el tiempo que trabajó en la Biblioteca Nacional de París y la explicara en los apuntes y materiales para su *Libro de los Pasajes* con las siguientes palabras:

> Un grabado de 1818: «El Extranjero-maníaco censurado, o en ser francés no hay afrenta». A la derecha, una columna con inscripciones de las hazañas de la guerra, de la poesía y del arte. Abajo, un hombre joven con una placa conmemorativa de la industria; está pisando una hoja con el título «Productos de los Fabricantes Extranjeros». Frente a él, otro francés que señala entre elogios la columna. Al fondo un civil inglés discute con un combatiente francés. Los cuatro tienen sendos carteles. Cruza el cielo un ángel de escala muy reducida con una trompeta. De ella cuelga un letrero con las palabras: «A la inmortalidad».[12]

Podríamos considerar el grabado como un consuelo de la burguesía francesa después de la derrota de Napoleón. Como consecuencia del descalabro militar después de tantas campañas gloriosas de los ejércitos franceses por toda Europa, surge una conciencia de fracaso que hace primar el valor de lo extranjero y critica lo propio. Frente a este desprecio de lo nacional brota una tendencia alternativa que revaloriza lo francés, al tiempo que rechaza a quienes se avergüenzan de ser franceses. Esta nueva conciencia nacional se basa en resaltar las creaciones de la economía francesa expuestas en la tabla exhibida por el joven sentado (fábrica de armas de Versalles, porcelanas de Sévres, tapicerías de Goblins...) y por las grandes hazañas de la nación francesa en la columna de la derecha en los campos del valor militar (aparecen los nombres de algunas batallas ganadas por Napoleón), del genio literario y de las bellas artes. Se trata de recuperar el orgullo nacional herido por la derrota, y a ello ha de colaborar el ángel que vuela haciendo sonar la trompeta de la inmortalidad al tiempo que lleva en la mano izquierda la corona de laurel que predice nuevos tiempos victoriosos. En realidad, se trata de un ángel de la victoria de los derrotados, en parte como mecanismo de consuelo colectivo, en parte como garante de una conciencia nacional renovada que otorgará nuevas victorias al genio militar, literario y económico de los franceses.

Después de la guerra franco-prusiana de 1870-1871, el escultor Antonin Mercié elabora de manera muy impactante el dolor por su amigo Henry Rigault, muerto el último día de la contienda, y que simboliza a toda la generación de jóvenes franceses caídos en los

5.
Diosa Niké o Ángel de la Victoria llevando el cadáver de un soldado muerto en combate.

6.
Grabado de 1818. *L'Étrangomanie blamée ou d'être Français il n'y a pas d'affront*. Foto: Bibliothèque Nationale, extraido del *Libro de los Pasajes*, Akal.

ES PROBABLE QUE BENJAMIN CONOCIERA LA «GLORIA VICTIS» EN ALGUNA DE LAS COPIAS FRANCESAS AMPLIAMENTE DIFUNDIDAS

frentes de batalla. La Gloria o la Fama de los vencedores es sustituida por la Gloria de los vencidos, en una manera que parece adelantarse a la propuesta benjaminiana de transformar el punto de vista de la narración histórica en una historia de los derrotados y las víctimas.

En un artículo sobre la escultura de Rodin «La edad de bronce» y la problemática de los monumentos a los franceses caídos en la guerra contra Prusia en 1870-1871, establece J. A. Schmoll gen. Eisenwerth que la obra más importante en este contexto es el conjunto escultórico «Gloria Victis» de Antonin Mercié. Nacido en Toulouse en 1845, discípulo de Alexandre Falguière y de François Jouffroy en la Escuela de Bellas Artes de París, obtuvo en 1868 el premio Roma con su escultura del joven «David, vencedor», en la que le representa pisando la cabeza de Goliat mientras vuelve a poner la espada en su vaina, una forma clásica que recuerda las figuras de Donatello. Así pues, su primera obra simbolizaba una victoria del más débil frente al fuerte, David frente a Goliat. Durante su larga estancia en la Academia francesa en Roma estalló la guerra franco-prusiana, y Mercié se aprestó a esbozar una diosa Niké para celebrar el previsto triunfo de los ejércitos franceses, tomando como modelo la Victoria de Samotracia que se conserva en el Museo del Louvre. Pero la derrota en los campos de batalla le obligó a cambiar de idea, transformando la «Gloria» de los vencedores en el «Gloria Victis», el homenaje a la gloria de los derrotados. Desde Roma envió la estatua a París para participar en el Salón de 1874, en el que obtuvo un gran éxito, la medalla de oro del Salón y el aplauso unánime del público, que vio en la escultura un símbolo de la recuperación futura de Francia después de la derrota frente a Prusia:

7.



> Una «Niké» alada, alegoría de la Gloria, inicia el vuelo hacia adelante, casi sin tocar el zócalo, llevando en los brazos a un joven desnudo con la espada rota, símbolo de la juventud francesa caída en los campos de batalla de la guerra de 1870-71. El grupo obtuvo inmediatamente una aprobación entusiasta y fue admirado por su elegancia y arriesgado movimiento. Un crítico formuló la palabra decisiva: las figuras transmitían un viento ascendente de esperanza (*gonflées d'un vent d'espoir*). [...] Se ha dicho que este grupo escultórico contribuyó enormemente a elevar la moral de los franceses después de la terrible derrota.[13]

Gloria Victis fue una obra muy apreciada y difundida con apoyo estatal en forma de monedas conmemorativas (alguna con la inscripción *Honor y Patria*) y de esculturas de diversos tamaños, que fueron compradas por particulares, o por Museos y Ayuntamientos para su exhibición pública en las plazas o en el interior de los edificios oficiales. Curiosamente una de las copias fue adquirida por la Casa Real prusiana y estuvo durante años en el interior del Palacio Real de Berlín, pudiéndose admirar hoy en el Museo de Historia Alemana en *Unter den Linden*. Cabe afirmar que los vencedores prusianos también se apropiaron de los símbolos de los vencidos. Durante algún tiempo he considerado esta obra de Mercié como una representación de la idea de Benjamin sobre el ángel de los vencidos. Es probable que Benjamin conociera la «Gloria Victis» en alguna de las copias francesas ampliamente difundidas, aunque posiblemente no

en la copia del Palacio Real de Berlín al que no tenía acceso. En cualquier caso, Benjamin no cita la obra de Mercié, y hoy me inclino a pensar que este ángel de la victoria de los derrotados está teñido excesivamente de nacionalismo francés para que pueda ser considerado como una buena imagen del ángel de la historia. No se trata en Benjamin de la sustitución del nacionalismo alemán por el nacionalismo francés, sino más bien de ver la historia como cúmulo de catástrofes desde el punto de vista de los vencidos, no de quienes se aprestan a luchar de nuevo para transformar la derrota en una futura victoria de armas. Ciertamente el ángel se lleva el cadáver del caído en la guerra y simboliza el dolor de la pérdida o la búsqueda de consuelo, pero también es una llamada a la esperanza en la futura victoria de los ejércitos franceses, y así fue vista popularmente y aclamada a nivel oficial. En ningún momento cierra Mercié el círculo vicioso de la guerra y la dialéctica de vencedores y vencidos, sino que más bien prepara el camino a la conciencia nacional francesa para buscar una futura victoria militar a partir de la actual derrota.

7.
Antonin Mercié: «Gloria Victis». Deutsches Historisches Museum (Berlín)

Notas

1. Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI2008-05054-C02-01/FISO, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. Cfr. el artículo escrito por G. Scholem en 1972, «Walter Benjamin y su ángel», recogido en su libro de mismo título, Buenos Aires, FCE, 2003, pp. 37-75.

3. Sigo la traducción de Reyes Mate en su excelente libro *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006, p. 155.

4. Según constata Scholem en el libro citado, los versos proceden de un pequeño poema surrealista escrito por Benjamin bajo los efectos del *haschisch*. Cfr. también el artículo de G. Scholem «Epílogo a *Crónica berlinesa* de Benjamin» (1970), recogido en su libro ya citado *Walter Benjamin y su ángel*, pp. 183-188. Puede verse el poema completo en el volumen VI, p. 618 de los *Gesammelte Schriften* de W. Benjamin, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.

5. W. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 44.

6. Ibídem, pp. 43-44.

7. Ibíd., pp. 41-42.

8. Ibíd., pp. 31-32.

9. W. Benjamin, *Crónica berlinesa*, en sus *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 230-231.

10. Cfr. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neuzehnhundert*, en sus *Gesammelte Schriften*, vol. IV.1, pp. 288-289. Benjamin hace un juego de palabras: «Hallesches Tor» es la puerta de Berlín que conduce hacia la ciudad de Halle, pero la transforma en «puerta y recinto», «Tor y Halle», de la gruta de sus recuerdos.

11. Cfr. F. Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin Bibliothek der Berliner Zeitung, 2007, p. 72.

12. W. Benjamin, *Libro de los Pasajes*, edición de R. Tiedemann, Madrid, Akal, 2005, p. 784. El grabado puede verse en la página 538.

13. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Rodins *Ehernes Zeitalter* und die Problematik französischer Kriegendenkmäler nach 1871», en R. Koselleck y M. Jeismann (eds.), *Der politische Totenkult. Kriegendenkmäler in der Moderne*, München, Fink, 1994, p. 233. En sus últimos años, Koselleck tuvo un gran interés por la iconografía política y, de manera especial, por el análisis comparativo de los monumentos franceses y alemanes en recuerdo de los muertos en las guerras. Además de su trabajo de editor y la introducción del libro recién citado, puede verse R. Koselleck, *Zur politischen Ikonologie der gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französicher Vergleich*, Basel, Schwabe & Co., 1998, o también su artículo «Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden», en O. Marquard y K. Stierle (eds.), *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), München, Fink, 1979, pp. 255-276.



Demoliciones. Sobre el **concepto de crítica** en Walter Benjamin

Autor
José Manuel Cuesta Abad
Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Madrid.
Autor de *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*.

«Démolitions: sources de l'enseignement théorique de la construction. «Jamais circonstances ont été plus favorables pour ce genre d'étude, que l'époque où nous vivons. Depuis douze ans, une foule de bâtiments, entre eux des églises, des cloîtres, ont été démolis jusqu'aux premières assisses de leur fondation; tous ont procuré… d'utiles instructions»
(CHARLES-FRANÇOIS VIEL, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments*, 1805).

Una cita suele ser un pretexto. Lo es siempre, obviamente, en el sentido de que remite a un texto previo o a una obra del pasado tanto más memorable cuanto más fragmentable en «momentos de la verdad»; y lo es casi siempre como coartada de escritura, estrategia retórica que permite comenzar, proseguir, detenerse, ejemplificar, aducir argumentos, polemizar con palabras e ideas ajenas, fingir un diálogo entre ausentes… Una cita nada prueba o constata de por sí, poco o nada tiene en sí de enunciado constativo: es uso y mención al mismo tiempo, un acto de habla plurívoco (y aun antes, praxis de reinscripción disruptiva en el habla o en la escritura), un gesto performativo que presupone en el fondo cierta decisión crítica. El acto de citar decide la citabilidad de un texto, y ésta constituye en efecto una condición imprescindible de la pervivencia de las obras, de su inmortalidad *sub specie historiae*. Pero lo que pueda tener una obra, literaria o no, de citable se lo debe a cuanto hay en ella de estructura u organismo críticamente despedazable, de fractura o interrupción que, «ya desde dentro», agrieta la apariencia de totalidad cerrada y unitaria, de modo que aquello que garantiza en gran medida su perduración histórica, la citabilidad, es al mismo tiempo lo que hace imposible que sobreviva como *una* obra. Dado que las obras resultan ilegibles o insignificantes cuando se las contempla como unidad perfecta, solo reducidas a los escombros de los que secretamente están hechas pueden tener significación provisional, alcanzar la posteridad y ser objeto, algunas, de recreación artística e interpretativa a través del tiempo. En tanto que procedimiento crítico elemental, la cita se pone así al servicio de la construcción histórica de las obras mediante su repetida destrucción. Pretextemos, pues, de nuevo —traduciéndola ahora—, la cita inicial:

EL ACTO DE CITAR CONSTITUYE (…) UNA CONDICIÓN IMPRESCINDIBLE DE LA PERVIVENCIA DE LAS OBRAS

> «Demoliciones: fuentes de la enseñanza teórica de la construcción. «Jamás ha habido circunstancias más favorables para este tipo de estudio que en la época en que vivimos. Desde hace doce años, una multitud de edificaciones, entre ellas iglesias, claustros, han sido demolidas hasta los primeros cimientos de su fundación; todas han proporcionado… útiles instrucciones».

Estas palabras proceden de una nota que Walter Benjamin incluyó en la sección del *Passagen-Werk* (C 6a, 2) donde, bajo la rúbrica «*antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris*», se recogen diversos apuntes y materiales literarios en

torno a la arqueología urbana de «la capital del siglo XIX». La cita es, cierto, instructiva por lo que en ella se dice y se sugiere sobre las fuentes (*sources*), los primeros cimientos (*premières assises*) y los fundamentos (*fondation*) de la construcción arquitectónica. Se trata del acceso al origen o a la fundación de una obra, una edificación en este caso, como requisito para el conocimiento de los principios y las reglas generales de la técnica constructiva. Pero lo que afirma literalmente el fragmento es que las fuentes para la construcción teórica de la técnica constructiva no se encuentran en la obra acabada, en cuya aparente integridad quedaría sepultado el origen, ni siquiera en la observación de la fábrica cimentadora, sino en el derribo por medio del cual es posible acceder a «la primera piedra» o al fundamento. Puesto que *sources* o «fuentes» es una antigua metáfora (*pêgaí* en griego, *fontes* en latín) para la idea de *arkhê* o *principium*, de fundamento y surgimiento, la fundamentación teórica del arte de construir se basa, antes que en el estudio de los primeros cimientos, en la demolición del edificio. Entre la fundamentación teórica del arte de construir y la práctica concreta de la construcción hay sin duda diferencias, y las líneas citadas ponen el énfasis en la demolición como factor teóricamente constructivo. Un énfasis que tiene mucho de epocal, de una época (la cita está datada hacia 1805) empeñada en derruir para construir, fascinada por los vestigios de cualquier origen y por la exploración arqueológica, nostálgica de una antigüedad arruinada, devota del culto incipiente al progreso y a la técnica moderna y, en suma, entregada a toda suerte de destrucciones y reconstrucciones. En las ruinas de los grandes edificios, dice Benjamin al final del tratado sobre el *Trauerspiel*, la idea que corresponde al plan de ejecución habla de manera más impresionante que



en las obras menores aunque bien conservadas. Jamás, viene a decir el tal Viel de la cita, se ha demolido tanto como en los últimos tiempos y, por eso mismo, nunca ha habido más fuentes para la construcción teórica del arte de construir que en esta época. Época de demoliciones fundamentales.

Abbruch, «demolición», es el término que emplea Benjamin en unas líneas de su estudio sobre la crítica de arte en el Romanticismo alemán a propósito de lo que él llama ironía formal: este tipo de ironía, se lee allí, «representa el paradójico intento de construir todavía en lo formado mediante demolición».[1] La interpretación benjaminiana de la ironía romántica pone en un primer plano la cuestión de la posibilidad de una *crítica inmanente* y, por tanto, el problema de la accesibilidad crítica a la forma de las obras en tanto que inmanencia constructiva. Pero en la medida en que la obra contiene momentos críticos o irónicos, su inmanencia queda recusada o tiende a ser negada, por vía reflexiva, en un

ABBRUCH, «DEMOLICIÓN», ES EL TÉRMINO QUE EMPLEA BENJAMIN EN (...) SU ESTUDIO SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

LA HUELLA QUE DEJA EL EGOCENTRISMO IRÓNICO EN LA OBRA ES LA DEVELACIÓN DE LA ARBITRARIEDAD DE LOS ELEMENTOS QUE LA INTEGRAN

simulacro de trascendencia. La paradoja estriba en el hecho de que esta recusación o negación de la inmanencia es, ella misma, inmanente a las obras como reflexión que las destruye y a un tiempo las salva. La crítica no puede ser, estrictamente, exposición de la *obra en sí* por la simple razón de que si la obra es susceptible de *ex-posición* es porque contradice su *an sich*, esto es, porque la reflexión crítica o irónica «en» y «desde» la obra comporta indefectiblemente su (auto-)desbordamiento, su crisis como inmanencia *en-sí-fuera-de-sí*. Subjetivamente hipostatizada, la ironía romántica cae en la altura —diría Hölderlin— de una reflexividad que funde hasta la indistinción inmanencia formal y trascendencia crítica. El sujeto espectral de la ironía sueña con una autenticidad invulnerable que solo puede seguirse de la crisis —o mejor: la *hypókrisis*— que delata en toda forma artística la simulación (*Verstellung*) de un contenido representativo (*Vorstellung*) ficticio e insustancial. De ahí que en el arte moderno la ironía sea el tropo del Yo sólo como *epokhê* de un sujeto que, al reafirmarse en la denegación de cualquier gesto seriamente afirmativo, desvirtúa la validez de todos los demás tropos. El más leve indicio de una duplicación equívoca o de un retraimiento irónico del «sujeto creador» puede ejercer efectos desmanteladores sobre el frágil artificio en el que se sustentan las obras.

Y la delación subjetiva de la apariencia ilusoria como conciencia de la imposibilidad de lo inmediato, la reflexión crítica que se agota en el acto de mostrar la artificiosidad del producto en el que ella misma se refleja especularmente, hace de la ironía una denuncia incesante de la arbitrariedad de toda forma artística.

La contemplación autoextasiada del ironista rinde así tributo a lo inesencial de un mundo objetivo convertido por el idealismo de época en fata morgana de la subjetividad. La altura en la que cae el sujeto irónico se confunde entonces con una elevación que, «sin cielo», simula alzarse por encima de ese mundo fantasmagórico sobrevolando los materiales y las formas de la obra para abismarse en la autopsia de su propia irrealidad. Una elevación semejante es la que Fr. Schlegel define y propugna, en el fragmento 116 de *Athenäum,* cuando caracteriza el modo poético romántico por «su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética, en el centro, entre lo representado y lo representante, libre de todo interés real e ideal»; o cuando afirma que la poesía romántica sólo reconoce como «su primera ley que el arbitrio del poeta no acepta ley alguna por encima de él».[2] En su expresión más radical, la huella que deja el egocentrismo irónico en la obra es la develación de la arbitrariedad de los elementos que la integran. Y el arbitrio absoluto al que puede llegar el creador romántico se consuma en el dar muerte a su obra. Como rezan unos versos del joven Schlegel, que Benjamin glosa: «Sí, que también la obra que tanto



© llamnudds, Creative Commons

costó te sea apreciada;/pero si tanto la amas, dale tú mismo la muerte (*gib ihm Du selber den Tod*)/fijando la mirada en la obra que ningún mortal acaba bien:/pues de la muerte del individuo florece la figura del todo» (*El concepto de crítica*, p. 84). Al alejarse del proceso creativo con el fin de contemplarlo a una distancia hiperurania y escéptica, el artista irónico se parece menos al creador que admira «en el séptimo día» su obra acabada, o al *unacknowledged legislator of the world* de que hablara Shelley, que al individuo cuya conciencia de la propia vaciedad parasita vampíricamente todo objeto o queda reabsorbida por entero en el producto alienado de su trabajo. Con todo, el concepto romántico de ironía es ambiguo, de una ambigüedad ciertamente irónica: si por un lado consagra un subjetivismo irrestricto, explotado después hasta la extenuación o la mueca frenética por el arte contemporáneo, por otro contribuye perspicazmente a establecer la conexión necesaria entre forma irónica e idea del arte. Es justamente esta conexión la que aborda Benjamin mediante el concepto de «ironía formal».

Veamos cuáles son los caracteres que la exégesis benjaminiana asigna a la ironización de la forma artística. 1. La ironía formal, que nace en relación con lo incondicionado (*das Unbedingte*), no supone tanto subjetivismo y juego, cuanto la asimilación de la obra limitada al absoluto, la tentativa de su plena objetivación al precio de su ruina. Esta forma de la ironía procede del espíritu del arte, no de la voluntad del poeta y, como la crítica, únicamente puede exponerse en la reflexión. 2. La ironización de la materia es también reflexiva, pues descansa en una reflexión subjetiva, lúdica, del autor. Pero la ironía sobre la materia aniquila a ésta: es negativa y subjetiva, mientras que la de la forma, por el contrario, es positiva y objetiva. La positividad de esta ironía es la vez su signo distintivo respecto de la crítica, orientada también objetivamente. La crítica sacrifica por completo la obra en aras de la coherencia de lo Uno [digamos que del Arte como Concepto al que ha de adecuarse cada obra en detrimento de su particularidad]. 3. Sin embargo, el procedimiento que en la conservación de la obra misma puede evidenciar todavía su remisión a la idea del arte es la ironía formal. No solo no destruye la obra que ataca, sino que propiamente la aproxima a la indestructibilidad. Merced a la destrucción irónica de la forma determinada de exposición de la obra, la unidad relativa de la obra singular queda remitida más profundamente a la del arte como obra universal, puesto que la obra singular no se distingue sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza de continuo en la ironía y la crítica. 4. La forma determinada de la obra singular, que se podría definir como la forma de exposición (*Darstellung*), deviene víctima de la destrucción irónica. Pero por encima de ella la ironía rasga un cielo de forma eterna, la idea de las formas, que podría ser designada como la forma absoluta, y testimonia la supervivencia de la obra, que extrae de esta esfera su indestructible subsistir, después de que la forma empírica, la expresión de su reflexión aislada, haya sido consumida. La ironización de la forma de presentación es —escribe Benjamin— «semejante a la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte y lo descubre, junto al inmediato subsistir de la obra en él, como un misterio» (*El concepto de crítica,* pp. 85-86).

A diferencia del subjetivismo irónico, en el que el autor se eleva sobre la materialidad de la obra subordinándola a su arbitrio transgresor —cuya no sujeción a regla objetiva o a convención técnica alguna no deja de ser al límite un modo de sujeción a lo anómico—, la ironización de la forma

LA IRONÍA RASGA UN CIELO DE FORMA ETERNA, LA IDEA DE LAS FORMAS, QUE PODRÍA SER DESIGNADA COMO LA FORMA ABSOLUTA

CONSTRUIR MEDIANTE DEMOLICIÓN (...), TAL ES ENTONCES EL LEMA QUE PODRÍA RESUMIR LA TEORÍA DE LA CRÍTICA DE ARTE TRAZADA POR BENJAMIN

constituye «un momento objetivo» en la construcción de la obra artística. Frente a la crítica, a la que atañe exponer la forma de presentación de la obra desmontando su engranaje artificial, la ironía objetiva ejerce un efecto corrosivo sobre el plano ilusorio de las formas, que son «atacadas» sin llegar a ser destruidas. La demarcación teórica entre ironía subjetiva e ironía formal no puede ser aprehendida de una vez por todas en ninguna obra singular, pues la singularidad solo se conserva cuando es irónicamente sacrificada en nombre de una idea cuya universalidad remite al «orden trascendental del arte». Figura por excelencia de la ideación romántica de la forma artística, la ironía objetiva desvela en Benjamin la idea de la obra de arte en la época de su (in-) destructibilidad crítica.

Construir mediante demolición (*durch Abbruch zu bauen*), tal es entonces el lema que podría resumir la teoría de la crítica de arte trazada por Benjamin en sus principales escritos de juventud: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, «*Las afinidades electivas*» *de Goethe* y *El origen del drama barroco alemán*.[3] En todos ellos se plantea el problema de la crítica como mediación entre el contenido fáctico o histórico y el contenido esencial o filosófico de las obras, una idea que Benjamin probablemente encontró en el ensayo de Fr. Schlegel «De la esencia de la crítica» («Vom Wesen der Kritik», 1804), donde el teórico romántico defiende una concepción dialéctica de la crítica según la cual ésta ha de hacer de intermediario entre la historia y la filosofía reuniendo a ambas, a través de una especie de *Aufhebung*, en una tercera y nueva instancia. Para Schlegel, la crítica tiene indiscutiblemente por objeto tanto la decantación filosófica de la historia y la tradición, como la caracterización histórica de la filosofía. Si en este quiasmo dialéctico cabe enmarcar también el programa crítico de Benjamin, y si en dicho programa «construir mediante demolición» determina el modo de proceder de la crítica, tal procedimiento mediador tiene que ser a su vez (y a la vez) histórico y filosófico, meramente fáctico y esencialmente verdadero, algo así como un medio de refracción del *verum* en el *factum* y viceversa.

Ni que decir tiene que las coordenadas históricas de la teoría benjaminiana de la crítica se sitúan en el momento barroco y en el momento romántico. El Barroco de Benjamin es la época de la historia en la que se precipita la caída de la subjetividad en una inmanencia desgraciada, condenada, culpable. Caída y decadencia, *Fall* y *Verfall*, de la criatura en el pecado, de la naturaleza en una caducidad histórica luctuosa, de la historia en una fugacidad natural que todo lo arruina, del lenguaje y la experiencia entera en la fragmentariedad alegórica. La mirada del alegorista se refleja en las cosas muertas o, mejor dicho, solo ve en las cosas, desmoronadas, hechas pedazos, una muerte que ella misma infunde como significación cifrada. En un pasaje del libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin sostiene que «la crítica es mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción» (*El origen*, p. 400). La fórmula *Mortifikation der Werke* encierra un emblema *en abyme*: emblema de la crítica como emblematización de las obras. La palabra «mortificación» adquiere en este contexto un sentido doblemente edificante, teológico-moral y (de-)constructivo. En su significado teológico-moral, históricamente referible a las virtudes ascéticas y salvíficas de la tradición cristiana (*mortificatio, obedientia, humilitas*...), la mortificación designa la represión o la aniquilación de los apetitos e impulsos, de preferencia carnales, que en una persona se oponen al triunfo de la gracia, y se aplica en primer


© www.womenalchemists.com

lugar a prácticas de disciplina corporal que, al extremo, deberían llegar —de acuerdo con la interpretación literal del mandamiento evangélico «si tu ojo te escandaliza…»— a la mutilación. En un sentido constructivo, críticamente edificante, la mortificación de las obras supone su emblematización y alegorización, esto es, la disección o la *anatomía* —típicamente barroca, por lo demás— que discrimina la gracia duradera (en términos estéticos, la belleza; en términos filosóficos, la verdad) de lo que en ellas está en trance de perecer o ha muerto ya. Para Benjamin, corresponde a la crítica filosófica mostrar que la forma artística tiene la función de transformar en contenidos de verdad los contenidos históricos que subyacen en toda obra significativa:

> Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina (p. 401).

Hay todavía un tercer sentido alusivo de la «mortificación» que, subrepticio, hace de clave alegórica entre los significados teológico-moral y crítico-constructivo: el sentido alquímico. En el *opus alchymicum* la *mortificatio*, a la que sigue la *putrefactio*, es una fase inicial en el proceso de transmutación de la materia que comienza con la *nigredo*. La mortificación, figurada en imágenes de suplicio, decapitación y desmembramiento, forma parte de la operación alquímica que debe restituir las formas a la *prima materia* o a la masa confusa de la que surgieron, de manera que puedan resurgir al fin transmutadas en virtud de una destrucción de la que depende su purificación material y, según el simbolismo místico, su resurrección o su renacimiento a la inmortalidad. Luego la «mortificación» benjaminiana cela un emblema alquímico de la crítica como salvación e inmortalización de las obras a través de su *mise à mort*. Es sabido que las imágenes alquímicas aparecen con alguna frecuencia en los textos de Benjamin. Él mismo reconoce, en una carta dirigida a Adorno (31.5.1935), la fuerte analogía entre la estructura del *Trauerspielbuch* —en lo que tiene de agregado proliferante de citas— y la composición en ciernes del *Passagenarbeit*, una proximidad de la que deriva la siguiente indicación: «Permítame que vea en ello una con-

LA «MORTIFICACIÓN» BENJAMINIANA CELA UN EMBLEMA ALQUÍMICO DE LA CRÍTICA COMO SALVACIÓN E INMORTALIZACIÓN DE LAS OBRAS A TRAVÉS DE SU *MISE À MORT*

firmación especialmente significativa del proceso de refundición (*Umschmelzungsprozess*) que ha conducido a la gran masa de ideas, inicialmente impulsada metafísicamente, a un estado de agregación en el que el mundo de las imágenes dialécticas se asegura frente a toda objeción que provoque la metafísica». La *Umschmelzung*, esa refundición de una masa «confusa» de ideas en un agregado de imágenes dialécticas, evoca, como ha hecho notar R. Nägele, una operación alquímica.[4] Y es precisamente una alegoría alquímica la que emplea Benjamin, en otra carta posterior a Gretel Karplus y Adorno (16.8.1935), para caracterizar la dimensión constructiva del *Passagen-Werk*: «Una cosa es segura: el momento constructivo significa para este libro lo que la piedra filosofal para la alquimia».[5] A tal momento constructivo concierne la transmutación de los materiales fácticos, dispuestos en estado de agregación *citacional*, en el contenido de verdad. En ningún otro texto de Benjamin se expresa más intensamente la *separatio* alquímica del contenido fáctico y el contenido de verdad de las obras, que al comienzo del ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe:

> La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, el comentario, su contenido objetual. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea ésta, tanto más secreta e íntimamente ligado estará a su contenido objetual. De ahí que, si se manifiestan como duraderas aquellas obras cuya verdad está más profundamenta inmersa en su contenido objetual, en el transcurso de esa duración los *realia* se yerguen ante los ojos del espectador en la obra tanto más claramente cuanto más se extinguen en el mundo. Pero con ello contenido objetual y contenido de verdad, unidos en su fase temprana, aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene igualmente oculto cuando se hace patente el primero. Para cualquier crítico posterior la interpretación de lo chocante y extraño, del contenido objetual, se convierte cada vez más, por tanto, en precondición. Esta situación es comparable a la de un paleógrafo ante un pergamino cuyo texto desleído está cubierto por los trazos de una escritura más fuerte que a él se refiere. Así como el paleógrafo debería comenzar por la lectura de esta última, el crítico debería hacerlo por la del comentario. De donde surge de pronto un criterio inapreciable de su juicio: sólo ahora puede plantear la pregunta crítica fundamental sobre si la apariencia del contenido de verdad se debe al contenido objetual o la vida de éste al contenido de verdad. Pues al separarse uno y otro en la obra, deciden sobre su inmortalidad. En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica, y por eso mismo la distancia histórica aumenta su fuerza. Si se quiere ver, a modo de símil, la obra en crecimiento como una hoguera, el comentarista se halla entonces ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza constituyen el objeto de su análisis, para el segundo solamente la llama misma conserva un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la leve ceniza de lo vivido (*Las afinidades,* pp. 125-126).

La distinción entre contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*) y contenido objetual (*Sachgehalt*) determina la relación dialéctica entre dos dimensiones, en principio inextricables, de las obras concretas. El contenido «cósico» u objetual de una obra tiene que ver con su anclaje en un trasfondo histórico que deja en ella —en su lenguaje, en sus materiales, en sus referencias explícitas u oblicuas— las marcas peculiares de la fisonomía real de una época tamizada por la experiencia vital de un individuo. El contenido de verdad está, en cambio, larvado en el objetual como el momento de una metamorfosis por la que la particularidad biográfica e histórica de

la obra perdura transformada en la «llama viva» del poema. La separación entre contenido objetual y contenido de verdad no pertenece a la obra *misma*, más que como decantación provocada por el paso del tiempo y por la exposición crítica. La crítica atiende, pues, a la supervivencia de la verdad de la obra más allá de la extinción, antes o después inevitable, de los contenidos que en ella reconducen a lo sido y a lo vivido. Si es cierto que la crítica se sirve eventualmente del comentario con el fin de que el contenido de verdad se recorte en contraste con el objetual, también lo es que es histórica de otro modo. Lo que Benjamin llama *Kommentar* se propone ante todo inscribir los contenidos de la obra en el espacio histórico del que ésta sería representativa, aunque en grado de excelencia, como una positividad entre otras. El comentario rastrea así motivaciones biográficas, relaciones genéticas, significados ideológicos, parentescos e influencias intertextuales que subsumen la obra en la generalidad de un horizonte histórico. Incluso el análisis minucioso de las técnicas constructivas está dirigido a establecer la «normalidad» de la obra por medio de la fijación —tímida unas veces, otras drástica— de su comprensibilidad y de su pertenencia a tradiciones literarias invocadas *ad hoc*.

En el símil al que recurre Benjamin para ilustrar la distinción entre el comentario y la crítica hay algo desconcertante: si el *Kommentator* se halla ante la obra —cuyo crecimiento histórico se compara a «una hoguera»— como un químico, el *Kritiker* la contempla como un alquimista; si para el primero el objeto de análisis se reduce a la madera y la ceniza, digamos que a la materia «mortificada», para el segundo sólo en la llama misma fulgura el enigma de lo vivo. De atenernos a lo que afirma alegóricamente este símil proporcional, resulta que para Benjamin el contenido de verdad no es objeto de conocimiento científico, sino de un saber mágico o de una filosofía arcana. Esta equivalencia entre crítica y alquimia está en lo esencial motivada —dejando a un lado la importancia del fuego en las doctrinas alquímicas— por la idea del tiempo como factor de la separación del contenido objetual y el contenido de verdad. En el último capítulo de *Herreros y alquimistas*, titulado «Alquimia y temporalidad», Mircea Eliade recuerda estas palabras de un personaje de Ben Jonson: «El plomo y los otros metales se habrían convertido en oro si se les hubiera dado tiempo para ello»; a lo que replica un alquimista: «Eso es lo que realiza nuestro arte». Así como la alquimia aspira a suplantar la acción del tiempo anticipando la depuración y transmutación final de la materia, así también la crítica se impone la tarea de acelerar el poder decantador del tiempo con el fin de separar en las obras «los pesados leños y la leve ceniza de lo vivido» de «la llama viva que sigue ardiendo». En las imágenes esotéricas que Benjamin prodiga se insinúa algo más que una cierta sensibilidad expresionista de época. La crítica benjaminiana ha de llevar a cabo un cometido soteriológico, su función última estriba en el *tà phainómena sôtzein* platónico invocado en el prólogo epistemo-crítico del libro sobre el drama barroco de duelo, en la *Rettung* o salvación de las obras mediante la mortificación que las convierte en restos citables.

Lejos de ser una concesión estilística o ingeniosa al pathos, la *Mortifikation* encapsula una imagen dialéctica que sintetiza la intuición crítica central de la emblemática barroca. Un ejemplo elocuente se encuentra en la mención benjaminiana de una reseña anónima de *La Philosophie des images* de Menestrier donde se dice: «*Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non posse, partem tamen corpo-*

PARA BENJAMIN, EL CONTENIDO DE VERDAD NO ES OBJETO DE CONOCIMIENTO CIENTÍFICO, SINO DE UN SABER MÁGICO O DE UNA FILOSOFÍA ARCANA

LA LEGIBILIDAD CRÍTICA DE LAS OBRAS EXIGE SU DESPEDAZAMIENTO EN FRAGMENTOS SIGNIFICANTES

ris ei constituendae non esse ineptam» («El cuerpo humano entero no puede formar un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para constituirlo»). A lo que Benjamin añade: «El emblemático ortodoxo no podía pensar de otra manera: el cuerpo humano no podía constituir una excepción al mandato que ordena despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, estructural» (*El origen*, p. 438). La legibilidad crítica de las obras exige su despedazamiento en



1.

fragmentos significantes —no de otro modo se despliega su citabilidad—, y una mortificación tal se inspira en la compulsión barroca a lo alegórico: «Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, es la materia más noble de la creación barroca» (p. 397). Del tratado sobre el *Trauerspiel* cabría decir poco más o menos lo mismo. Su método no consiste en el apuntalamiento interpretativo de obras ruinosas, menores o imperfectas, sino en la imantación de restos significantes atraídos por el magnetismo de una idea inaparente. Es como la fuerza única e invisible del imán, que atrae las raspaduras de hierro hasta que quedan adheridas a él en un orden impredecible, aparentemente aleatorio pero ocultamente inexorable. La centralidad del *Trauerspielbuch* en el conjunto de los escritos de Benjamin se explica, como no han dejado de señalar sus intérpretes, por el hecho de que esta obra responde íntegramente a un diseño alegórico-emblemático. Renato Solmi ha destacado que el libro «ha per oggetto, per metodo e per contenuto l'allegoria»: lo alegórico es el *objeto*, dado que el drama barroco constituye un ejemplo eminente de alegoría del que la interpretación benjaminiana extrae la significación filosófica de dicha figura; es el *método* porque la técnica crítico-filosófica de Benjamin es ella misma alegórica; y es el *contenido* por cuanto tiene la obra de alegorización del arte moderno (p.e., expresionista) investido de la apariencia del drama barroco.[6] Que el objeto del tratado sea en gran parte la alegoría resulta evidente, y que su contenido viene a ser una alegoresis del arte contemporáneo es algo que el propio texto sugiere y hasta declara expresamente. Pero ¿en qué consiste el carácter alegórico del método benjaminiano?

«Las alegorías son al reino de los pensamientos lo que las ruinas al reino de las cosas» (*El origen*, p. 396). He aquí el *motto* que condensa no solo el contenido filosófico-histórico de la alegoría, sino también el criterio fundamental del método alegórico de Benjamin. La frase en cuestión articula una analogía proporcional cuya significación figurada sería reducible a la noción abstracta según la cual las alegorías, «a semejanza» de las ruinas, son significantes fragmentarios de una totalidad rota o devastada, una idea, tal vez una verdad. Ahora bien, entre «alegoría» y «ruina», «pensamientos» y «cosas» no media tanto una rela-

ción de analogía cuanto una analogía de relación *kantiano sensu*: no tanto una semejanza imperfecta entre dos cosas, sino más bien una semejanza perfecta de relación entre cosas del todo desemejantes (cf. I. Kant, *Prolegomena*, § 58).[7] Kant sostiene que mediante esta forma de analogía es posible establecer un concepto de relación entre cosas que nos son absolutamente desconocidas, y observa que un concepto tal es en este caso una simple categoría que nada tiene que ver con la sensibilidad. En la analogía de relación uno de los términos, o pares de términos, expresa un contenido fáctico y sensible, mientras que el otro tiende a ser exponente de un contenido esencial y no sensible. El ejemplo benjaminiano por excelencia tal vez sea éste: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas» (*El origen*, p. 230). La analogía de relación es la llave maestra y la metafigura del *pensamiento dialéctico-imaginal* de Benjamin. Hace posible captar y establecer esas semejanzas no-sensibles a las que se refiere ya el escrito sobre la «Doctrina de lo semejante» y, en última instancia, facilita el acceso teórico o contemplativo a unos dominios que se extienden más allá de lo empírico. Las alegorías no son pues (*como*) ruinas porque entre unas y otras se dé esta o aquella similitud perceptible. Es sobre todo el orden alegórico de los pensamientos el que sería perfectamente semejante al orden ruinoso de las cosas, como si en esa divisa se cifrara la forma derruida, y acaso un tanto paródica, de la famosa proposición de Spinoza: «*Ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*» (*Ethica,* II, Prop. VII). Sintaxis-de-ruinas: acumulación de restos-citas, enumeración en fuga de frases ajenas, curso paratáctico de la exposición, interrupción digresiva del discurso, intermitencia aforística, anacoluto textual... Estas figuras emergen en los textos benjaminianos como marcas de la nervadura oculta que sostiene una masa de materiales heteróclitos. En su biografía intelectual de Benjamin, Bernd Witte subraya el hecho de que en el libro sobre el drama de duelo barroco frases incompletas y aisladas, fuera de su contexto original, se yuxtaponen, en escansión entrecortada, a modo de imágenes



2.

alegóricas a las que el autor agrega glosas o sentencias que remedan las leyendas e inscripciones de los emblemas: «Las citas ocupan el lugar de la imagen, de la *pictura* a la que se le añade la significación en la forma de una sentencia o *subscriptio*».[8]

La escritura emblemática del tratado es a su vez emblema del método de exposición filosófica de las ideas del que dan cuenta las páginas iniciales del prólogo epistemo-crítico. Un método —más bien *para-méthodos*— que conviene a la escritura en la medida en que «es propio de ésta detenerse

1-2.
Passages, Monumento a Walter Benjamin en Portbou, obra de Dani Karavan.
Foto: almogaver, Creative Commons.

MÉTODO, EN BREVE, DE DEMOLICIÓN CONSTRUCTIVA (...) CON EL FIN ALQUÍMICO DE TRANSFORMAR SUS ESCOMBROS TEXTUALES EN CONTENIDO DE VERDAD CITABLE

y empezar de nuevo a cada frase»; que hace de la forma de exposición rodeo o desvío (*Darstellung als Umweg*), discurso que renuncia al curso continuo de la intención —pues «la verdad, observa admirablemente Benjamin, es la muerte de la intención»— y comienza, tenaz, una y otra vez siguiendo un ritmo intermitente para regresar de nuevo a la cosa misma; que concede a los fragmentos de pensamiento (*Denkbruchstücken*) un valor tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental (*El origen,* pp. 224-225). Método, en breve, de demolición constructiva, o de mortificación de las obras con el fin alquímico de transformar sus escombros textuales en contenido de verdad citable. La citabilidad, *Zitierbarkeit*, es en definitiva el hilo conductor que atraviesa la teoría de la crítica, la filosofía de la historia y la *teo-filología* de Benjamin. El procedimiento citacional comprende tres niveles de sentido se diría que alegóricamente jerarquizados: literal-temporal, filosófico-histórico y teológico-político. En lo que tiene de recurso de composición textual, el *sensus litteralis* de la cita no es otro que la interrupción de la continuidad del discurso (la intención, el tema, la argumentación, el estilo, el sujeto enunciativo, etc.) en beneficio de una estructura en mosaico que a menudo roza el *montage*. Esta tendencia disruptiva pone de manifiesto en la escritura la interrupción del tiempo vacío y homogéneo, el derrumbe del falso *continuum* temporal del que hablan las tesis sobre filosofía de la historia.[9] La cita no es solo la cuña que abre cesuras diacrónicas o anacrónicas en el presente del texto, sino también el factor de una coalescencia fragmentaria y momentánea de pasado y presente que revela en el *tempo* de la escritura el carácter realmente anómalo, extemporáneo del tiempo histórico. Concebida en su proyección filosófico-histórica, la cita es el hiato constelativo de fragmentos y momentos diversos y dispersos, es una condición indispensable de la tarea historiográfica y es una constante rememorativa en el acontecer mismo de la historia: «La Revolución francesa… citaba la antigua Roma», leemos en *Sobre el concepto de la historia* (Tesis XIV). Para Benjamin, el pasado que despierta el interés del historiador materialista es aquel que ha pasado totalmente, completamente muerto, pero en el que aún se reconoce el presente, y el acto de citar equivale a una «vivificación» (*Belebung*) de restos particulares de lo sido, de manera que «escribir



historia significa *citar* historia» (cf. *Passagen-Werk,* J 76a, 4; N 11, 3). Desde una perspectiva teológico-política, la citabilidad del pasado entraña una suerte de *sensus anagogicus* o, dicho de un modo más preciso, se carga de sentidos emancipatorios, escatológicos y soteriológicos. La Tesis III de *Sobre el concepto de la historia* declara que solo a una humanidad redimida le toca en herencia plena su pasado porque «solo a una humanidad redimida el pasado le ha devenido citable en cada uno de sus momentos». Salvación y redención, *Rettung* y *Erlösung*, son aquí eventos que requieren la muerte

del pasado o la mortificación de las obras, esto es, su citabilidad parcial, demoledora como prefiguración de otra plenamente vivificadora por venir.

«Método de este trabajo —reza un apunte del *Passagen-Werk* (N 1a, 8)—: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar». Esta distinción entre decir (*Sagen*) y mostrar (*Zeigen*) traza la abreviatura de la filosofía del lenguaje, la crítica del conocimiento y la teoría de las ideas de Benjamin. No es difícil detectar en ella cierta afinidad con el *Grundgedanke* del Wittgenstein del *Tractatus*: «Mi pensamiento fundamental es que las "constantes lógicas" no representan nada. Que la *lógica* de los hechos no puede representarse» (4.0312), de donde se sigue este corolario: «Lo que *puede* ser mostrado no *puede* ser dicho» (4.1212). A modo de un más allá del lenguaje en el lenguaje, el mostrar muestra —en Benjamin como en Wittgenstein— una sola cosa: lo inexpresable o lo indecible, y esto es, también en ambos casos, *das Mystische*.[10] ¿Por qué una obra hecha de dichos, repleta de *aurea* y *obiter dicta*, saturada de palabras de otros transcritas y reinscritas en razón de su alto valor significativo, construida como un masivo ensamblaje de citas cuya selección obedece precisamente a la re-decibilidad de algo ya dicho, no tendría nada que decir? En Benjamin la citabilidad se pone al servicio de la exposición del contenido de verdad, y la verdad —a diferencia del conocimiento, inseparable de los conceptos— *no quiere decir nada*, no significa nada, no da a conocer nada. A lo sumo, se muestra. Se muestra solo como unidad inmediata y directa en el ser, no en el concepto, y por tanto está «fuera de toda cuestión», no es interrogable (*El origen*, pp. 225-226).[11] Puesto que la significación rompe por fuerza esa unidad inmediata en el ser, fracturándola en conexiones conceptuales, la verdad se le escapa enteramente al lenguaje discursivo: no puede en él ser dicha ni significada. Exponer la verdad es hacer del lenguaje una especie de diagrama en el que las ideas, unidades concretas e indivisibles de esencia y existencia, *son* lo que *se muestra* de ellas. Por eso puede hablar Benjamin de «la imparafraseable esencialidad de lo verdadero» (*die unumschreibliche Wesenheit des Wahren*; *El origen*, p. 224). No hay paráfrasis posible para lo que solo cabe mostrar, como no la hay para lo indecible, lo que no impide desde luego que sea justo lo imparafraseable el único objeto capaz de motivar infinitas paráfrasis.



LA VERDAD SE LE ESCAPA ENTERAMENTE AL LENGUAJE DISCURSIVO: NO PUEDE EN ÉL SER DICHA NI SIGNIFICADA

La escritura benjaminiana obliga al emblematismo hermenéutico: sus obras están hechas de citas, aspiran a ser citables e inducen a una *re-citación* interpretativa que las arruina «ya desde dentro». A Benjamin se le cita —profusamente, devocionalmente, ciegamente incluso— sobre todo porque no se le entiende. Un texto es imparafraseable (u objeto de ilimitadas paráfrasis) siempre que resulta insignificante o incomprensible, y esta su resistencia a la traducción solo puede ser esencial cuando en él se da la unidad inmediata —y al fin inmediable— entre forma y sentido, o la máxima indiferencia, si se quiere, entre significante y significado. Esta indiferencia lleva consigo una exigencia: la literalidad. Esencialmente imparafraseable se muestra aquello que, si no ha de perder su irradiación aurática, si ha de conservar la tácita verdad que encripta, solo puede ser re-citado literalmente. La «esencial» citabilidad de un texto, su requerimiento silencioso de preservación y supervivencia literales, es indicio tanto de su verdad como de su insignificancia. La obra crítica de Benjamin se consuma como tal en la autodemolición irónica del propio alegorismo, y cuanto en ella se dice solo se muestra verdaderamente citable y memorable como escritura emblemática en cuya inscripción se lee: «*Nada que decir*». ❖

Notas

1.
W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), en *Gesammelte Schriften*, Bd. I-1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, ed. de R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, p. 87. Este volumen contiene también las otras dos obras críticas centrales del joven Benjamin: *Goethes «Wahlverwandtschaften»* (1924-1925) y *Ursprung der deustschen Trauerspiel* (1928). V. la versión española de la edición de Suhrkamp en W. Benjamin, *Obras*, I/1, Madrid, Abada, 2006, trad. de A. Brotons Muñoz. Citaré estas obras en texto principal por la edición española.

2.
En torno a la impostación reflexiva de la ironía en Schlegel véase el ensayo de Peter Szondi, «Friedrich Schlegel und die romantische Ironie», en *Schriften II,* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978. Una interpretación de Schlegel que asume abiertamente posiciones benjaminianas es la de Paul de Man, «The Concept of Irony», en *Aesthetic Ideology,* Minneapolis, Minnesota University Press, 1996, ed. de A. Warminski.

3.
Sobre los escritos críticos del joven Benjamin puede consultarse la detallada exposición que ofrece el libro de Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Benjamins,* Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989.

4.
Véase R. Nägele, «Trembling Contours: Kierkegaard-Benjamin-Brecht», en Andrew Benjamin, ed., *Walter Benjamin and History*, London, Continuum, 2005, pp. 104-106.

5.
Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940),* Madrid, Trotta, 1998, ed. de H. Lonitz, trad. esp. de J. Muñoz y V. Gómez Ibáñez.

6.
Véase la introducción de R. Solmi a W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. XI y ss.

7.
Por ejemplo, dice Kant en una nota, entre las relaciones jurídicas de las acciones humanas y las acciones mecánicas de las fuerzas motrices hay una analogía: nunca puedo hacer algo contra otro sin darle el derecho de hacer, en las mismas condiciones, lo mismo contra mí, *así como* un cuerpo no puede actuar con su fuerza motriz sobre otro sin que éste reaccione sobre él en igual medida. El derecho y las fuerzas mecánicas son cosas completamente desemejantes, pero en su relación hay completa semejanza.

8.
B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 95. Sobre el posible ascendiente neoplatónico y aristotélico del emblematismo benjaminiano, remontable a las «empresas» de tradición renacentista, véase el excelente ensayo de R. Klein, «La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las *Imprese*, 1555-1562», en *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980, trad. de I. Ortega Klein.

9.
Véase D. Oehler, «Science et poésie de la citation dans le *Passagen-Werk*», en H. Wismann, ed., *Walter Benjamin et Paris,* Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, pp. 839-847.

10.
«Se da, ciertamente, lo inexpresable (*Unaussprechliches*). Se *muestra*, es lo místico» (*Tractatus,* 6.522). No es posible detenerse aquí a examinar estas correspondencias entre Benjamin y Wittgenstein, pero todo parece indicar que la comparación sería esclarecedora. Recordemos de paso que *Sagen* y *Zeigen* ocupan un lugar central en la filosofía del lenguaje de Heidegger, para quien el Decir se despliega en el habla como la Mostración (*die Zeige*); cf. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, G. Neske, 1959, p. 254.

11.
En la introducción a la edición italiana del *Trauerspielbuch*, Cesare Cases concluye con esta perspicaz observación: «El *Ursprung* es una alegoría también en el sentido de que al final se niega a sí mismo, 'se va con las manos vacías', no señala un ejemplo, sino que reivindica una analogía extrayendo y recomponiendo de ella la idea en el cementerio de la historia» (en W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, p. XV).



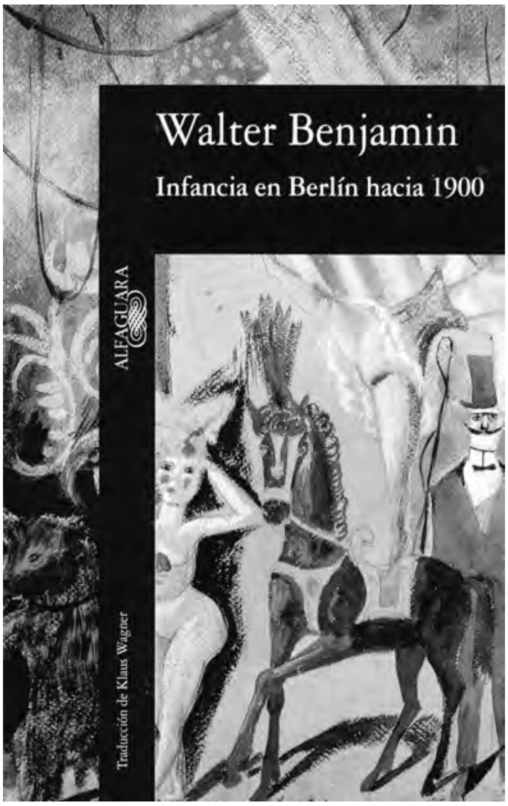
Sin sí mismo: los cuentos tristes de W. Benjamin

Autora
Fosca Mariani Zini
Profesora de Filosofía. Universidad de Lille III. Autora de *Parabole in scacco: Benjamin e Kafka*.

Traducción
José Abad

Renunciar a sí mismo. Afinidades y omisiones electivas

Nada hay más extraño a la concepción literaria de W. Benjamin que la teoría de la «identidad narrativa». En *Soi-même comme un autre*,[1] P. Ricoeur ha presentado la identidad narrativa como un modelo o una ficción heurística que permitiría representar la unidad múltiple del sí. El sí estaría compuesto por dos polaridades: la rigidez del carácter y la ductilidad del sí auténtico, constituido progresivamente a lo largo de las peripecias de la vida y que traduce la alteridad constitutiva que hay en nosotros. El hecho de considerar el sí como el resultado de la interacción de esos dos momentos implicaría una actividad narrativa por ambas partes. El sí se cuenta y, al contarse, se resume y halla una coherencia en las múltiples vicisitudes. A pesar de los cambios, en cada caso pueden reconocerse los acontecimientos y golpes del destino, como si siempre fueran el mismo. Más que por la frágil operación de la memoria sobre el pasado, que presupone la apropiación de sí y el hecho de considerar los propios actos y pensamientos como propiedades, el sí mismo de Ricoeur es el resultado de una proyección en el futuro; precisamente, de una promesa. Yo me prometo a mí mismo continuar fiel a mí mismo, suceda lo que suceda, tal y como en una promesa resuena la anticipación de un futuro como si éste estuviera ya aquí. Lo propio de la promesa es



mantener lo que se ha anunciado: que se haga lo que se dijo.

La concepción de Ricoeur intenta destruir los puentes respecto a dos convicciones mayores de la tradición filosófica moderna: la centralidad de la memoria en la constitución del sí y la consideración del otro como otro sí mismo. A pesar de todo, los presupuestos de la identidad narrativa del sí son problemáticos. Por un lado, la constitución del sí como entidad autónoma parece continuar la tradición filosófica que pone en primer plano la individualidad. En este caso, el encuentro con el otro por el sí, en el interior del propio yo o entendido



1.

como otro individuo, es secundario respecto a la formación preliminar del sí. Así pues, el sí jamás es puesto en juego, ni siquiera puesto en peligro por la alteridad. Por otro lado, el sí se presenta bajo la figura tradicional de la conciencia, como la manifestación de sí, una cierta presencia inmediata. Es a esta conciencia de sí a la que la identidad parece permanecer fiel en sus promesas. Pero la determinación de esta manifestación sigue siendo incierta y fluctuante; se traduce en el fondo en un imperativo moral de tipo estoico: sé lo que el destino te ha impuesto ser. La identidad narrativa parece, pues, retomar la antigua noción de «persona» o máscara, que agota el papel que el destino nos ha dado. No es casualidad que Ricoeur se refiera tendencialmente a la tradición de las novelas de formación o piense en los cuentos de conversión autobiográfica típicos de la cultura protestante. Aquí se llega a ser sí mismo contando la propia historia, adhiriéndose al personaje que se debe ser y al cual se está obligado con una tenaz fidelidad.

Nada de ello hay en Benjamin. Prefiere el relato a la novela; y la multiplicidad de estados de ánimo que no hallan conciliación, a la unidad del personaje máscara; los fragmentos de historias que podrían tomar cualquier dirección en cada momento, a la coherencia de las vicisitudes de la historia; la desesperación de una fatalidad anónima e insondable, a la promesa de un «yo» enrocado sobre sí mismo; las figuras umbrías que se mueven como si estuvieran debajo de agua —a los cuales, en una palabra, la vida se les echa encima—, a los protagonistas que toman conciencia de sí mismos y forjan su propia individualidad. Estos temas hallan su «constelación» más significativa particularmente en la interpretación benjaminiana de *Las afinidades electivas* de Goethe.[2] La ruina de las dos parejas no se debe, de hecho, a las consecuencias de un adulterio elegido y llevado a la práctica conscientemente. Más bien, la novela, cuya forma secreta sigue siendo el relato, muestra las fuerzas míticas que se liberan de la ruina del matrimonio como acto jurídico. Bajo la superficie del Derecho, se agitan fuerzas míticas que no se doblegan a la racionalidad de la ley. La naturalidad de la pasión amorosa, que infringe las convenciones sociales, no es un acto liberatorio, en absoluto. Al contrario, ésta envuelve a los personajes en una necesidad fatal que les priva de toda iniciativa coherente. Los amantes parecen inmersos en una existencia fatal, vegetal o mineral: son vaciados de esa pasión suya que empobrece, no enriquece, su individualidad. Para Benjamin, *Las afinidades electivas* es «la fábula de la renuncia», no de la afirmación del sí. O más exactamente: la fábula de la omisión del sí, cuando ésta es irrevocable y se transforma en renuncia. Ningún personaje hace lo que querría o debería hacer. Naturaleza, casualidad y fatalidad se entrecruzan como en una antigua predicción astrológica que priva a la individualidad de toda pretensión a una vida plenamente consciente. Si la novela presenta una forma de lucha, no se trata de una alternativa entre la convención y la trasgresión, sino entre el peso de la necesidad mítica y el intento de librarse de ella. A pesar de todo, según subraya Benjamin, la liberación fracasa tal y como toda posibilidad de reconciliación o de redención de los amantes. Resuena en

cambio la esperanza, no la promesa, justamente porque los amantes no esperan ya nada, no tienen nada a lo que aferrarse. Tal esperanza es solo el resultado incierto de una purificación que debería simplemente echar abajo lo que había empezado ya a derrumbarse. Esperanza es el nombre de una posible apocatástasis, de modo que Benjamin puede terminar su ensayo con las célebres palabras: «Solo a los desesperados les fue dada la esperanza».

La culpa es anónima, anónima es la redención: ningún sujeto toma parte activa. Como mucho, secunda los hechos. El personaje de Odile representa la desintegración del sí: su naturalidad limita con la pasividad absoluta. De modo que se deja morir de inanición, envuelta en un mutismo vegetal. Pura apariencia, Odile no elige, no comprende, no decide. Su alma se resquebraja bajo la culpa, pero ni siquiera ésta es vivida de manera responsable. Efectivamente, Odile se da cuenta de que ha traicionado a su benefactora solo *après coup*: su conciencia estaba totalmente ausente en el adulterio. Tal determinación se encuentra, según Benjamin, en el príncipe Mishkin, en *El Idiota* de Dostoievski.[3] La inocencia del príncipe es más un fenómeno meteorológico que psicológico: todo gravita a su alrededor, y él permanece inabordable en su inocencia lunar. Benjamin insiste en la naturaleza carente de memoria, de testimonio, de consistencia de la vida del príncipe. El idiota no es la fábula de la renuncia de ser sí, sino de «la derrota del movimiento de la juventud». La juventud y en particular los niños parecen ser portadores de esperanza, si no incluso de utopía, pero la juventud del príncipe es ilusoria y no mantiene sus promesas: al contrario, solo produce catástrofes a su alrededor. Pero justamente, una vez más, Benjamin afirma que allá donde la infancia no suponga salvación, la humanidad solo puede realizarse mediante una catástrofe que la anule. No podría despedirse de sí mismo de manera más radical, carente de esperanza.

La catástrofe narrativa de Kafka

La disolución de sí y su cortejo de razones —la esperanza para los desesperados, el anonimato de las fuerzas míticas, la infancia y su tristeza constitutiva, la multiplicidad de los cuentos sin unidad ni conciliación— son el elemento central de la constante lectura de Kafka, que ocupó a Benjamin toda la vida. En una carta a Scholem del 21 de junio de 1925 encontramos la primera muestra de la lectura de Kafka por parte de Benjamin; la última, en una carta a Adorno, desde París, fechada el 7 de mayo de 1940. No por casualidad, en una carta a Scholem, desde Svendborg, del 15 de octubre de 1934, Benjamin confiesa tener notables dificultades para darle forma a un ensayo sobre Kafka: «Este objeto tiene todas las características exigidas para convertirse en una encrucijada de caminos de mi pensamiento».[4]

En la primavera-verano de 1934 justamente, Benjamin pone a punto, para la «*Judischer Rundschau*» berlinesa, el texto: «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte», del cual, no obstante, solo se publicarán la primera y la tercera parte.[5] Pero ya en el otoño del mismo año emprende una especie de revisión crítica de su interpretación de Kafka: la expresión más completa de la interpretación de la obra kafkiana está incluida en la carta a Scholem, del 12 de junio de 1938,[6] enviada desde el exilio parisino, en la que Benjamin reinicia su lectura en un plano diferente respecto al del ensayo de 1934, cuyo carácter «apologético» denuncia ahora él mismo. A esta carta sigue otra más breve del 4 de febrero de 1939, en la que Benjamin confiesa tener aún dificultades para hallar «la clave» justa de lectura de Kafka.

1.
Michael Jacobs, *Luz cerca del pensamiento*, 2008. Gelatina de plata sobre papel baritado 16 x 33,5 cm.

Ante todo, la pregunta «¿Quién era Kafka?» no tiene, para Benjamin, nada de psicológico: el autor se esconde en sus obras, en el «corazón de la banalidad», en una falsa intimidad: el «tú» del apólogo con el que empieza el ensayo de 1931 es un Kafka directamente interpelado y, sin embargo, inaprensible. Más precisamente:

> Su obra es un cristal reflejo en el que se refleja un objeto inconsciente del pasado, y la interpretación ha alejado el reflejo lejano del espejo en el modelo representado que ha hallado; o sea, en el futuro.[7]



2.

En este sentido, Kafka es un escritor «profético»: en el espejo él mira al pasado y no al futuro. A pesar de todo, no tiene promesas felices que ofrecer. Al contrario, sus fábulas presentan sombras siniestras, figuras deformes. Muchos cuentos de Kafka condensan en una sola imagen el máximo de ininteligibilidad y de sencillez. Benjamin escribe:

> Se pueden leer durante bastante tiempo las historias animales de Kafka sin advertir que no se trata de hombres. Cuando tropezamos con el nombre de la criatura —el mono, el perro, el topo—, el lector levanta los ojos asustado y se da cuenta de estar ya lejísimos del continente hombre. Pero Kafka es siempre así: él quita al gesto del hombre sus apoyos tradicionales y obtiene así un objeto de reflexiones sin fin.[8]

La obra de Kafka suscita entonces «una reflexión sin fin» a partir de la extrañeza que exhibe: todo parece desenvolverse en el habitual letargo de la experiencia, pero de repente un detalle dificulta la comprensión. Los mismos personajes no son figuras individuales, sino extraños seres situados en los límites entre animales, demonios y objetos cotidianos. En Kafka, las parábolas del escritor provocan reflexiones infinitas, pero ninguna explicación. Benjamin, tras recordar la afinidad entre novela y parábola, resume su lectura sobre la incomprensibilidad de la obra kafkiana en estos términos:

> Pero el verbo «desplegar» tiene un doble sentido. Si el capullo acaba desplegándose en una flor, el objeto de papel que se enseña a los niños se «despliega» de una sencilla hoja. Esta segunda «explicación» es la adecuada a la parábola, al placer del lector de extenderla hasta que el significado sea completamente «plano». Pero las parábolas de Kafka se despliegan en el primer sentido, o sea, como el capullo que se convierte en flor. Por eso, los resultados son afines a la poesía. Esto no quiere decir que sus relatos no estén resueltos enteramente en la forma de la prosa occidental y que respondan a la doctrina como la Hagadá y la Halajá. Éstas no son parábolas, pero tampoco quieren dejarse tomar por sí mismas; son hechos que pueden citarse, que pueden narrarse a modo

> de ilustración. Pero ¿acaso tenemos la doctrina que acompaña a las parábolas de Kafka, ilustrada por los gestos de K. y los movimientos de sus animales? No existe, y podemos decir como mucho que este o ese fragmento es una alusión a aquélla. Kafka quizás habría dicho: es un resto que la transmite: pero nosotros podemos también decir: es una estafeta que la prepara.[9]

Las parábolas de Kafka no son, para Benjamin, autónomas, simples ocasiones narrativas: su heteronomía es auténtica y, sin embargo, indefinible. Nos llevan hasta la tradición rabínica, compuesta por la Hagadá y la Halajá, nacida como intento de rehacer los conflictos interpretativos que surgen en el interior de la exégesis de las Sagradas Escrituras, fuente de toda autoridad religiosa, pero por desgracia erizadas de pesadas contradicciones. La Halajá es el cuerpo de la doctrina, de aquello que en la trasmisión y en la interpretación no puede ser criticado; la Hagadá tiene una importancia teológica crucial porque es la tradición de los comentarios de las Escrituras apta para corregir y armonizar los contrasentidos y los obstáculos. En este sentido tiene la estructura dúctil y plástica de la parábola que aspira a una enseñanza en particular, prestándose al mismo tiempo a una multiplicidad de interpretaciones, de sutilezas, de variaciones.

En el interior de la doctrina, florece lo más libremente posible. En el momento en que la doctrina, un tiempo intangible, es puesta nuevamente en discusión, estas parábolas pierden su fundamento y adoptan el aspecto de retorcidas plantas trepadoras que se agarran donde pueden y como pueden. Flores preciosas o maleza, difícil decirlo: Benjamin piensa que, para Kafka, se trata de «restos» de una tradición desmantelada de la cual solo quedan fragmentos aislados, capaces de arraigar y desarrollarse en formas



3.

insólitas, incluso deformes; para él, en cambio, estas criaturas raras pueden ser un anticipo, una «estafeta», del futuro, de una nueva vida.

Y a pesar de todo se trata de una nueva vida, que, al igual que la infancia del *Idiota*, se caracteriza por la derrota: las fábulas de Kafka podrían ser el puente entre la infancia y la madurez, pero suponen únicamente la espera carente de toda promesa. Es cierto:

> El encantamiento liberador del que dispone la fábula no introduce la naturaleza en su forma mítica, sino que alude a su complicidad con el hombre liberado. El hombre adulto sólo siente esta complicidad en parte, es decir, en la felicidad; pero al niño ésta se le ofrece directamente en la fábula y lo hace feliz.[10]

Esta felicidad es, no obstante, intermitente para el adulto —y para ese adulto particular que es el hombre sin experiencia: en los raros momentos de astucia, puede aún enfrentarse a las fuerzas que lo asedian, reencon-

LAS FÁBULAS DE KAFKA PODRÍAN SER EL PUENTE ENTRE LA INFANCIA Y LA MADUREZ, PERO SUPONEN ÚNICAMENTE LA ESPERA CARENTE DE TODA PROMESA

2.
Ana Maeso.
Sin título, 2006. Tinta y acuarela sobre papel, 21 x 16 cm.
3.
Paco Ortiz.
Sín título III, 2008. Acrílico, ceras y carboncillo sobre tabla, 100 x 70 cm.

trando el sabor antiguo del consejo de las fábulas: «¡No te olvides de lo mejor!». Un ejemplo de estos hombres que tienen presentes las fábulas es el Ulises de *El silencio de las sirenas*:[11] es una «fábula para dialécticos» en la que la felicidad es solamente posible en un acercamiento indirecto al mito. Ulises, que ha dejado de ser cómplice del destino, sabedor de que no puede liberarse de él, recurre al truco de no ceder a las Sirenas, tapándose los oídos. Pero lo temible es que las Sirenas callan: este mundo marino ha regresado a las insondables profundidades, no pudiéndose comunicar ya con el hombre. Sin embargo, esta retirada puede ser peligrosa en cualquier momento, irrumpiendo con toda su fuerza olvidada. Por esta razón Ulises finge ignorar que las Sirenas callan: actúa con la astucia de quien disimula sus propias fuerzas para vencer mejor al adversario.

LOS ADULTOS EN GENERAL OLVIDAN O, MÁS BIEN, RENUNCIAN A «LO MEJOR», GENERANDO DE ESA MANERA CRIATURAS CONTRAHECHAS

Aun así, esta felicidad es momentánea, y los adultos en general olvidan o, más bien, renuncian a «lo mejor», generando de esa manera criaturas contrahechas, las cuales encuentran su prototipo en *el jorobado*, el personaje de una canción popular bien conocido por los niños, pues sus madres lo mencionan ante las típicas torpezas de la infancia. El jorobado es «el inquilino de la vida torcida», de la deformidad que asumen las cosas, en el caso de que se olvide cómo deberían ser para ser «buenas». La deformidad, señal de una negligencia, lleva consigo el consejo de no olvidar la forma verdadera, de «reajustar» las deformaciones. Sobre el jorobado, Benjamin escribe:

> Este hombrecillo es el inquilino de la vida torcida; y desaparecerá con la llegada del Mesías, de quien un gran rabino ha dicho que no pretende cambiar el mundo sirviéndose de la violencia, sino de arreglarlo apenas un poquito.[12]



Este hombrecillo es una ulterior figura de la derrota que une la figura del autor y la del crítico. Resulta evidente que Benjamin habría vivido su existencia acompañado por la sombra de este pérfido siniestro hombrecillo. Arendt, a través del «microscopio» de la amistad, nos proporciona un retrato. Un extraño «canto a tres voces», hecho de mérito, mala suerte y desafortunada astucia, habría acompañado a Benjamin, en quien incluso el suicidio habría sido un traspié.[13] Pero esta perspectiva, seguramente fiel a la experiencia, está lejos de haber hallado una identificación que lo diga todo y extensamente. No dice en realidad nada, porque permanece anclada en una mirada amistosa basada en recuerdos, impresiones y datos, y poco tendente a hacer un esfuerzo comprensivo, ante todo de la obra, no de una existencia.

En este sentido, nos parece que Bernd Witte ilustra mejor esta infausta identificación entre Benjamin y el jorobado, centrando sus observaciones en la relación con Kafka. Para ambos, es decisiva la infancia; Witte subraya, en particular, la intercambiabilidad entre la foto de Kafka, descrita por Benjamin en la segunda parte del ensayo de 1934 titulado *Un recuerdo de infancia*, con la imagen de Benjamin niño de *Infancia*



berlinesa. Benjamin describe la foto de Kafka niño, un retrato en el decorado típico de ciertos estudios de fotografía de final de siglo, los cuales:

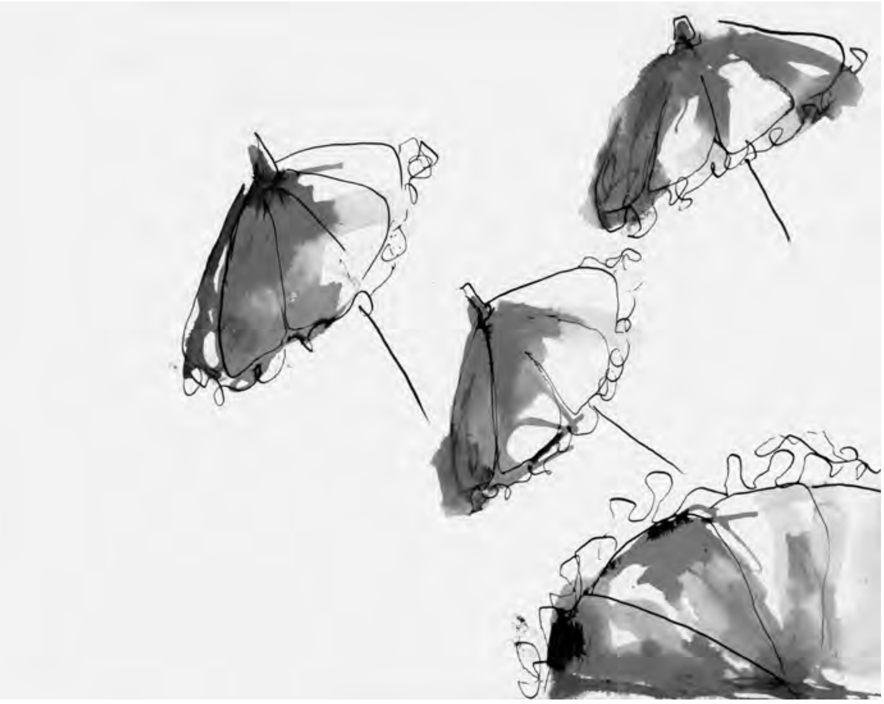
> […] con sus cortinajes y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, estaban a mitad de camino entre una sala de tortura y la sala del trono […] Ojos infinitamente tristes examinan el paisaje que se les ha destinado, y la concavidad de una gran oreja parece escuchar.[14]

La misma imagen se halla en *Infancia berlinesa*: los mismos ojos se anegan en un ambiente que ofrece solo tristeza y desorientación. Además, como hemos visto, el jorobado presente en la tercera parte homónima del ensayo pone fin a los recuerdos de la infancia en Berlín. Sin duda, ya desde niños ambos han experimentado el encuentro con la diversidad de lo olvidado. La infancia, en la que se enquista el deseo de felicidad, no tiene la suerte de acumular la experiencia de esta misma felicidad: sueña algo de lo que ni siquiera guarda un recuerdo, si no vago, perdido en un olvido ancestral; *es una triste siniestra infancia*. A pesar de la tristeza de esta infancia, autor y crítico estarían unidos, para Witte, por el mismo sentimiento de que el ardiente deseo de ligereza de la infancia sea el nudo en el que se encierra la posibilidad de una vida «reajustada». Las huellas que tal deseo ha dejado deben entonces interpretarse como fragmentos presentes de un texto vacío, si no investido de la actualización de un futuro «mejor». Es el camino de regreso a una infancia, aunque siniestra, aún radical en ese deseo suyo de felicidad, que permite interpretar el futuro como un texto descifrable. Infancia e interpretación se conectan en Benjamin, según Witte, en los siguientes términos:

> Los dos temas de su pensamiento, la búsqueda de un sentido en el recuerdo de la propia vida, como en *Carretera en una única dirección* o en *Infancia berlinesa*, y la búsqueda de un sentido en la interpretación de un texto, se confunden. Mientras interpreta el verso de una canción, intenta hallar certezas para la propia infancia. […] Pero el recuerdo, como la interpretación, no puede justamente revelar el sentido oculto, del que Benjamin, contra toda apariencia, sabe que reside en la infancia. Este claroscuro de olvido y de remembranza, este medio-mundo de una interpretación a la que se sustrae el significado, está representado, según Benjamin, por el jorobado, quien, para él, encarna en cualquier caso el camino y que, a pesar de todo, a pesar de su deformidad, deja entrever su verdadera figura.[15]

Witte subraya, como muchos otros críticos, dos elementos decisivos en el pensamiento benjaminiano: el nexo entre infancia e interpretación y la falta de forma de la felicidad. A pesar de todo, la problemática adquiere todo su alcance filosófico, cuyos nudos principales son *la exégesis y el tiempo*. La exégesis del deseo infantil conlleva una específica concepción del tiempo cuya paradoja podría expresarse de esta manera: la imagen de la felicidad arraiga en un pasado remoto, quizás arcaico, que jamás ha existido. Sólo

LA IMAGEN DE LA FELICIDAD ARRAIGA EN UN PASADO REMOTO, QUIZÁS ARCAICO, QUE JAMÁS HA EXISTIDO



4.

CADA NIÑO (...) LLEVA CONSIGO, EN SUS ANHELOS, LA IMAGEN CONFUSA DE UNA VIDA QUE HABRÍA PODIDO SER

un futuro fiel a la advertencia de «No olvidar lo mejor» podrá rescatar el pasado del olvido y «enderezar» una vida torcida. Este tiempo capaz de devolver *las deudas del olvido* deberá dar un orden al «palacio» de la memoria, colocar cada cosa en su sitio; un orden que la deformidad evoca e invoca por contraste. La imagen en negativo de la felicidad le da la vuelta así a los modos temporales: es el futuro lo que destaca, tras los siniestros contornos de la existencia, la imagen de la auténtica vida. Benjamin escribe:

> El pasado ha depositado en sí imágenes que pueden compararse a aquellas que se fijan sobre una placa sensible. Solo el futuro puede desarrollarlas: las que son lo bastante fuertes para que pueda aparecer una imagen en todos sus detalles.[16]

Esta «negativa» del futuro es extremadamente problemática y abre una cuestión: ¿cómo es posible transmitir un deseo infantil que no tuvo nunca una toma de posición real? ¿Cómo es posible transmitir la imagen de un orden adecuado para las cosas torcidas si ni la experiencia ni la tradición pueden servir de modelos de referencia? Desenredar estos nudos significa, en mi opinión, preguntarse sobre el valor de dos complejas nociones benjaminianas: *el origen y el modelo*.

El origen es una noción temporal: está en el centro del paradójico cortocircuito entre un pasado que no existió y un futuro que todavía no ha llegado. La imagen veraz de las cosas ha sido, de hecho, sepultada por las arenas de un *origen perdido*, de un momento fatídico en el que algo podía jugarse en el sentido de «lo mejor», pero esto nunca sucedió. Cada niño es fruto de una genealogía y de una generación que repite esta perdida ocasión: lleva consigo, en sus anhelos, la imagen confusa de una vida que habría podido ser, que estaba allí para ser, pero que un golpe de viento, una tormenta se ha llevado lejos. En este sentido, el deseo de felicidad no tiene contenidos precisos, ni un principio definible: como el destino es inmemorial, se acuerda de todos modos de un origen irrepresentable.

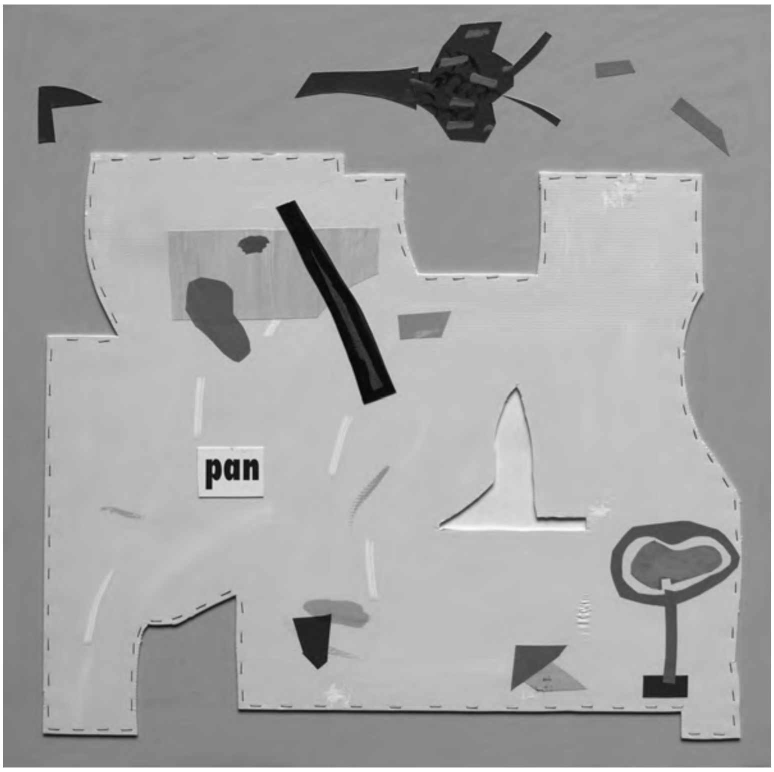
De este fondo ancestral surgen las imágenes de la infancia como huellas presentes de un texto que debe interpretarse: la exégesis lleva no tanto a la recomposición de una unidad, cuanto al secreto que estos fragmentos desvelan, o sea, el misterio de un momento que habría podido ser y no fue. Los hechos existenciales e históricos conservan la imagen «en negativo» de este encuentro perdido en el que la inaudita felicidad y el momento presente se han quedado contiguos, pero sin conectarse. Así regresa a menudo en Benjamin la idea paradójica de un mundo reajustado que toma forma en la verdadera imagen, en el icono, en el cual aflora la figura olvidada e irrepresentable de lo inaudito actualizado, de lo arcaico inmemorial como recuerdo

generador de un nuevo inicio. En este sentido, la infancia siniestra asume un papel central en el pensamiento benjaminiano: es, en efecto, el tiempo aún incontaminado por la tradición, el puerto apartado que la existencia histórica y cultural todavía no ha abandonado.

No obstante, puesto que esta primera raíz es un origen perdido, no se puede hablar de génesis ni de rememoración: solamente el futuro abandonado en el pasado puede «rescatar» el origen no sucedido de «lo mejor». En esta perspectiva, la idea de modelo no implica una mera imitación de un original, sino la reconstrucción en miniatura de una posible felicidad futura. En el ensayo *Sobre la facultad mimética*, Benjamin expresa claramente su propia teoría de la imitación, que él considera el arte de producir semejanzas inmateriales extendidas a toda la esfera de lo humano y del cosmos. En esta perspectiva, la imitación tiene una «historia filogenética» (además de ontogenética como demostraría el juego infantil): la lengua, para Benjamin, es la heredera de una más amplia facultad mimética cosmológica en la cual el nexo significativo entre palabras, pensamientos y cosas, tomados en sus similitudes, se enciende «en un santiamén». Esta visión fulmínea conlleva una conexión sorprendente, una correspondencia imprevisible que permite otra visión de las cosas: ilumina brevemente la claridad futura. Benjamin escribe:

> «Leer lo que nunca fue escrito». Esta lectura es la más antigua: la anterior a toda lengua —la de las entrañas de un animal, la de las estrellas o la de la danza. Más tarde se afirmaron eslabones intermedios de una nueva lectura, runas y jeroglíficos.[17]

Esta reconstrucción de la historia de la facultad mimética subraya, una vez más, la antigua rivalidad entre



5.

lo arcaico y la historia, aquí en los términos de una lucha entre magia y escritura: la puesta en juego es la actualización futura de un nuevo orden. La auténtica imitación, en efecto, prefigura inauditas semejanzas que solamente más tarde llegarán a ser reales.

Si es posible comprender el nexo entre infancia e interpretación en el marco de una teoría temporal centrada en la noción de un origen perdido, entonces la figura de la derrota, relacionada con la «vida torcida», asume una connotación no reducible a la experiencia personal: tal y como las parábolas se quedan en jaque, también la interpretación de la infancia puede fallar. La felicidad de la infancia, de hecho, nunca tuvo lugar: es solamente una construcción ideal *à rebours*, elaborada por las proyecciones de la experiencia adulta. Además, si el pasado enturbiado de la infancia no es tocado por el viento de un futuro redimido, éste será polvoriento y siniestro: aunque la vida torcida, gracias a su deformidad, conlleva un índice en negativo de la

LA FELICIDAD DE LA INFANCIA, DE HECHO, NUNCA TUVO LUGAR: ES SOLAMENTE UNA CONSTRUCCIÓN IDEAL *À REBOURS*

4.
Macarena Fajardo. *Sin título*, 2006. Tinta china y acuarela sobre papel, 23 x 23 cm.

5.
Pilar Molinos. *Había cuatro puertas con cuatro pestillos*, 2002. Collage sobre tabla, 80 x 80 cm.

vida «reajustada», toda representación es imposible. Puesto que este tiempo redimido será o no será, no hay ni anticipaciones ni prefiguraciones, y la exégesis queda limitada a unos fragmentos, exactamente como la Hagadá carente de la solidez de la Halajá. Para esta vida «reajustada», no hay ni los fundamentos de una tradición consolidada, ni el esbozo de un proyecto responsable. El futuro es completamente ignorante.

Por este motivo, en una carta del 12 de junio de 1938, su último escrito sobre Kafka, escrita en París y dirigida a Scholem, Benjamin afirmó: «[Kafka] ha renunciado a la verdad y ha mantenido la transmisibilidad». Kafka ha omitido, o renunciado —como los personajes de *Las afinidades electivas*— a buscar la verdad del propio sí y de las historias donde se halla atrapado. Por el contrario, ha conservado la inmensa capacidad de transmitirse y perpetuarse de las fuerzas míticas y fatales, como si éstas pudieran dar forma a ciertos automatismos. Kafka es, como Odile, una figura umbrátil, pero a diferencia de la joven, que se refugia en su mutismo y se consuma pasivamente, el escritor ha reencontrado, por momentos al menos, la antigua sabiduría de las fábulas tristes de la infancia, caracterizada por la conciencia de la derrota de su frescor juvenil. Por esto, como subraya Benjamin: «Una vez convencido de la derrota, todo le salió como en un sueño».[18] Mucho más: la esperanza para los desesperados, lúgubre en la vida perdida de los amantes de Goethe, encuentra aquí un vislumbre de alegría, como un último rastro de la niñez o de la locura:

> Resta incierto a quién beneficia la locura. Ésta ayuda a los ángeles, para quien existe algo más. Hay una esperanza infinita, pero no para nosotros. Esta frase contiene la esperanza de Kafka: la fuente de su radiante jovialidad. ❖

Notas

1. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1995, en particular *étude* 5.

2. W. Benjamin, «Goethes Wahlverwandtschaften», *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1974-1989, t. I (1), pp. 123-201.

3. W. Benjamin, «Der Idiot von Dostojewski», *Gesam. Schriften*, t. II (1), pp. 237-241.

4. Cfr. la selección de cartas, *Briefe*, al cuidado de G. Scholem y Th. W. Adorno, Frankfurt, 1966. Todas las traducciones de los pasajes citados son de *Afinidades*.

5. Para el ensayo de 1931 remito aquí a la edición alemana Reclam di Lipsia, 1984, titulada *Allegorien kultureller Erfahrung*, pp. 191-198. De ahora en adelante, abreviado: CM. Para el ensayo de 1934 me sirvo de la edición íntegra en el volumen: *Angelus Novus*, traducción al italiano de Renato Solmi, Turín, 1962, pp. 275-305. De ahora en adelante, abreviado: FK.

6. En la edición alemana, ya citada, pp. 228-236.

7. CM, p. 193.

8. FK, pp. 286.

9. FK, pp. 286-297.

10. Cfr. W. Benjamin, «Il narratore. Considerazioni sul'opera di N. Leskov», FK, p. 267.

11. Cfr. *Das Schweigen der Sirenen*, en F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M (a partir de ahora citada como SE), 1969, pp. 304-306.

12. FK, pp. 298-299. La figura kafkiana de esa negligencia es, para Benjamin, Odradek, la bobina caprichosa que vive en los suelos y las esquinas de la casa del narrador. Cf. *Die Sorge des Hausvaters*, en SE, pp. 139-140.

13. Cfr. el párrafo *El jorobado*, en FS.

14. FK, pp. 282-283.

15. Cfr. «Feststellungen zu Walter Benjamin und Kafka», *Die Neue Rundschau*, 1973, n.º 84, pp. 481-482.

16. W. Benjamin, «Tesi sulla storia», *Angelus Novus*, Turín, 1962, p. 618.

17. «Sulla facoltà mimetica», en *Angelus Novus*, p. 74.

18. *Briefe*, pp. 235-236.



Trascendencia inmanente.
La dimensión mesiánica de la experiencia histórica en Walter Benjamin

Autor
Volker Rühle
Profesor de Filosofía. Universidad de Hildesheim / Universidad Autónoma de Madrid. Autor de *En los laberintos del autoconocimiento. El 'Sturm und Drang' y la ilustración alemana*.

Traducción
Javier Hernández Cuesta

I

Uno de los mayores desafíos que plantea el pensamiento de Walter Benjamin reside en la tensión resultante de la paradoja entre materialismo y teología mesiánica. Su vigencia actual se ve reforzada como consecuencia de la confrontación que la filosofía de la modernidad tardía mantiene de nuevo con la insistencia de las cuestiones teológicas, largo tiempo desplazadas. Sin dicha confrontación, la respuesta a las experiencias nihilistas que el siglo XX ha desencadenado deviene en algo inútil y vacío. No se encuentra experiencia de corte racionalista ni ética que soporte y pueda hacer frente a las catástrofes y barbaries de la historia más reciente más allá de la propia consternación de los supervivientes. La sola visión histórica, que fija lo acontecido en la irrevocabilidad de su facticidad histórica, no puede menos que ceder la última palabra a sus implicaciones nihilistas. Pues cualquier intento por comprender la historia desde la distancia que entraña una idea de razón normativa no se haría cargo de la facticidad de las catástrofes del pasado y del presente, y no podría ir más allá de la exigencia carente de orientación de que tales no se vuelvan a repetir en el futuro. Además, dejaría sin respuesta la pregunta de cómo, a la sombra de las consecuencias nihilistas de dichas catástrofes, se podría fundar aún con carácter normativo la reconstrucción de una idea integral de razón.

En la respuesta a estos problemas está en juego nada menos que la posibilidad misma de poder determinar convenientemente conceptos como «razón» y «experiencia», «realidad» o «verdad» en su dimensión histórica. Estos problemas aparecen ya expuestos con toda su agudeza en una pequeña discusión mantenida entre Max Horkheimer y Walter Benjamin a propósito de la tesis de éste sobre la inconclusión del pasado.

Para el «materialismo histórico», había escrito Benjamin en su ensayo sobre Eduard Fuchs, la «obra del pasado… no está conclusa. Éste no la contempla como cosificada y manipulable, para ninguna época y en ninguna parte».[1] Esta tesis aparentemente poco llamativa, que por principio solo resguarda al pasado de una determinación objetivadora, rompe en sus consecuencias con la conciencia histórica de la modernidad y nos conmina, como observa Horkheimer, o bien al terreno metafísico, o bien al teológico: «La constatación de lo inconcluso es idealista si no incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa», le escribe a Benjamin:

> Los golpeados están realmente golpeados. Al fin y al cabo, su afirmación es teológica. Si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final. Pero para eso, mi pensamiento se ha contaminado demasiado de materialismo.[2]

Horkheimer identifica con precisión la tremenda exigencia que contiene la tesis de Benjamin para una com-

UNO DE LOS MAYORES DESAFÍOS QUE PLANTEA EL PENSAMIENTO DE WALTER BENJAMIN RESIDE EN LA TENSIÓN (…) ENTRE MATERIALISMO Y TEOLOGÍA MESIÁNICA

TEOLOGÍA SERÍA UNA FORMA DE MEMORIA, UN «REMEMORAR» QUE SERÍA CAPAZ DE TRADUCIR LA PROMESA DE LA «DICHA»

prensión de la historia que la concibe de modo naturalista, es decir, desde la posición de un observador según el modelo de procesos fácticos que transcurren naturalmente. Pero Horkheimer tampoco puede desechar totalmente la idea, a su juicio irrealizable, de la inconclusión del pasado, puesto que sabe, amparado en su propio pesimismo histórico, que, sin ella, cada intento por transcender el nihilismo del transcurso fáctico histórico estaría condenado a una impotente proyección de futuro. La objeción que propone Horkheimer fue lo suficientemente importante como para que Benjamin la incluyera en las reflexiones sobre la historia de la filosofía contenidas en su *Libro de los pasajes*, así como para formular sus propias consideraciones de carácter teológico ante el dilema que desencadena:

> El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es solo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha «establecido», puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso. Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateológico, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos (DPW, [N 8, 1], ed. esp.: pp. 473-474).

Teología, tal y como la entiende aquí Benjamin, sería una forma de memoria, un «rememorar» que sería capaz de traducir la promesa de la «dicha» en una experiencia históricamente comprensible; y, a su vez, la desgracia histórica, en la promesa de su redención, es decir, en una experiencia de sentido extraída de ella.

II

La comprensión de que no se podría pensar la verdad en dimensiones históricas sin referirla a los objetos de la teología —esto es, a la imagen del «infierno» como alegoría de una historia (DPW, 156ss) cuajada en la facticidad y condenada al eterno retorno de lo mismo, y a la idea mesiánica de salvación de todo aquello dejado al olvido y sacrificado a la idea que tiene el presente del progreso— ocupó de forma incesante el pensamiento de Benjamin desde sus comienzos hasta sus últimos trabajos. Este diagnóstico no se discute. Pero sigue sin estar aún claro cómo se podría pensar esta constelación compuesta por motivos teológicos y por una reflexión radical de la historia de inspiración marxista, que en las interpretaciones de la obra de Benjamin todavía no ha superado el estado de una paradoja. ¿Se trata, como piensa Gershom Scholem, solo de una ambigüedad que enturbia el auténtico meollo teológico de este pensamiento?[3] ¿O más bien se trata en el fondo de una filosofía de la historia materialista de carácter dialéctico que, de hecho, afirma su pretensión de «tomar a su servicio» la teología para consumar así sus aspiraciones políticas?[4] La respuesta de Benjamin a estas cuestiones, que Scholem, Horkheimer y Adorno le plantearon recurrentemente a lo largo de su vida, parece apuntar, siempre de forma críptica, en una dirección totalmente distinta a esta alternativa. Así ocurre cuando en su recensión del libro de Willy Haas, *Figuras del tiempo*, certifica en éste un «punto de vista teológico», añadiendo que solo tal visión sería capaz de penetrar más allá de una mera recepción estética de las obras de arte en sus contenidos más relevantes de la filosofía de la historia: «Que la iluminación teológica de las obras sea la interpretación verdadera de sus determinaciones tanto políticas, como modales, económicas

o metafísicas, constituye el motivo fundamental de esta reflexión. Se aprecia una posición contrapuesta al materialismo-histórico, con un radicalismo tal, que acaba convirtiéndola en su polo opuesto».[5]

No es difícil percatarse de que, en el fondo, en estas frases se refleja también su propia posición. La tensión bipolar entre los motivos teológicos y materialistas del conocimiento histórico que Benjamin constata en el procedimiento de Willy Haas se corresponde exactamente con su propio proceder, que se condensa en la enigmática primera tesis de *Sobre el concepto de historia* mediante la imagen del jugador de ajedrez autómata: en la interacción del enano jorobado —como alegoría de una «teología en fuga» (TG, 277)— con el aparato conceptual del «materialismo dialéctico» ofreciéndole a la teología un refugio donde realizar furtivamente sus movimientos. La pregunta aquí planteada no consiste en cuál de ambos polos de tensión es en último término dominante en el pensamiento de Benjamin, sino cómo se relacionan el uno con el otro para constituir con ello una tensión polar de la que emane una nueva experiencia ajena a la fuerza de representación de cada uno de los polos por separado.

En una nota del *Libro de los pasajes* escribe Benjamin: «Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Pero si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito» (DPW, 588 [N 7 a, 7], ed. esp.: p. 473). Si por el pensamiento fuera, incluiría en sí todos los contenidos teológicos y no dejaría ningún resto escrito de sus doctrinas históricas. Pero no se atiene a las intenciones del pensamiento, pues éste puede apropiarse de los contenidos teológicos cuya historia ha sedimentado en el pensamiento mismo, solo desde la perspectiva limitada y variable de su presente. El pensamiento no acertaría con la aspiración de la teología si olvidara, en vista de las doctrinas teológicas, aquellos problemas no escritos para los cuales estas doctrinas han formulado solo respuestas temporales y provisionales. Y (el pensamiento) erraría en relación a su propio lugar histórico si partiera de haber superado y dejado «tras de sí» estas pretensiones de la teología en el horizonte de las secularizaciones ilustradas. Pues cada presente está empapado de incalculables estratos del pasado del cual procede y que han sedimentado en el interior de su experiencia. «Empapado» de teología, el pensamiento de Benjamin es consciente de que sus contenidos no se reducen a lo históricamente escrito, sino que le confrontan con la exigencia de una historia interminable, en la que lo escrito y lo no dicho, lo pretendido y lo indecible, dogmas y herejías se entreveran indisolublemente: con la exigencia de una historia que se reduce a la tradición teológica tan poco como a las imágenes que la secularización proyecta de ella. Para un pensamiento históricamente reflejado, que quiere salvar esos contenidos de la experiencias pasadas en las condiciones presentes, se trata, ante todo, de darles asilo en «los tiempos de su amenaza más extrema y en su ropa más desgarrada»: el asilo de un lenguaje consciente de su propio lugar histórico, esto es, consciente además del hecho de ser «apariencia», una forma efímera en la que estos contenidos sobreviven solamente durante un tiempo limitado (TK, 276 s).

«EMPAPADO» DE TEOLOGÍA, EL PENSAMIENTO DE BENJAMIN ES CONSCIENTE DE QUE SUS CONTENIDOS NO SE REDUCEN A LO HISTÓRICAMENTE ESCRITO

III

El concepto de «rememoración», en el que se condensan los motivos teológicos de Benjamin, tiene sus raíces en las tradiciones místicas y heréticas de la teología cristiana y judía.[6] El concepto de *Apokatastasis*, que el autor toma de

SIN EL CONCEPTO DE «DICHA» SERÍA TOTALMENTE IMPOSIBLE RECONOCER Y TRAER A UN PRIMER PLANO EL SUFRIMIENTO Y EL DOLOR HUMANO

la herejía de Orígenes,[7] designa aquí la doctrina de la restitución final de todo; también de las almas condenadas al paraíso y su salvación ante la finitud. Sus motivos originales se encontrarían en una respuesta al problema de referir la totalidad de la creación al acto creativo divino, también en el caso de aquellos momentos errados o desplazados por el mal que conllevan, para de esta forma restituir su validez. Esta doctrina mística, que conduce a especulaciones en extremo complejas de la unidad constitutiva de Dios con sus criaturas, contiene en sus consecuencias más radicales, extraídas de su idea de «un» Dios, un giro herético contra la dogmática cristiana, y respectivamente, en su versión cabalística, contra la teología rabínica, ya que ambas refieren la legitimación de su edificio doctrinal a una estricta distinción, tanto entre bien y mal, como entre el Dios creador y sus criaturas. Únicamente desde aquí es posible determinar a Dios como una instancia eminente más allá del carácter efímero del mundo, y con ello fundar la necesidad de la función mediadora cristiana y rabínica como sus representantes en el mundo.

A estos motivos místicos se refiere el *Fragmento teológico-político* de Benjamin,[8] cuando los traduce en la paradoja de una filosofía de la historia de inspiración mística. Su herencia herética se manifiesta en la formulación de que «nada histórico» podría «referirse desde sí mismo a lo mesiánico»: «Por eso el reino de Dios no es el *telos* de la *dynamis* histórica; no se puede establecer como meta». Este pensamiento rechaza cualquier concepto de carácter objetivista en relación al reino de Dios, que pudiera ponerlo al servicio de sus propias intenciones. No obstante, la idea de un reino de Dios —independientemente de sus formulaciones históricas— no se puede refutar. Sigue vigente esta idea como parte constitutiva de cualquier representación de la «dicha» humana, que Benjamin plantea como un momento indispensable, e incluso como el reverso de cualquier experiencia del «dolor» humano: sin el concepto de «dicha» sería totalmente imposible reconocer y traer a un primer plano el sufrimiento y el dolor humano como tales. Pues este señalar el sufrimiento y el conocimiento de sus orígenes históricos difiere de su mera facticidad: restituye al sufrimiento con una exigencia espiritual que conlleva el índice de su superabilidad. Por ello puede escribir Benjamin que la experiencia de «intensidad mesiánica», de la redención del sufrimiento humano, pasa por el «dolor presente en el sufrimiento», sin el que no sería más que una mera abstracción vacía. Si es posible referirse al sufrimiento humano, experimentarlo como dolor, así como expresar y compartir su experiencia, entonces de alguna manera participa del lenguaje. El sufrimiento lleva consigo una exigencia y la posibilidad de ser traducido al lenguaje, e implica también esa exigencia cuando no la correspondemos al apartar la vista del sufrimiento. Del mismo modo —así se señala en el ensayo *La tarea del traductor* de Benjamin— «se podría hablar de una vida o instante inolvidables, aun cuando toda la humanidad los hubiese olvidado. Si, por ejemplo, su carácter exigiera que no pasase al olvido, dicho predicado no representaría un error, sino solo una exigencia a la que los hombres no responden, y quizá también la indicación de una esfera capaz de responder a dicha exigencia: la de una 'rememoración de Dios'» (GS IV.1, 10).

Si es posible experimentar y llevar al lenguaje el dolor humano, entonces ese lenguaje no se reduce a una capacidad de expresión humana que pudiera tematizar el dolor solo bajo un punto de vista determinado y en el marco de un medio lingüístico a disposición suya. El lenguaje, en el que también ya siempre toma parte el dolor humano, va «más

allá», en cambio, de cualquier acto de habla fáctico y de cualquier percepción empírica que pudieran dar cuenta de él sólo desde el horizonte de distinciones preconcebidas en función de la perspectiva de un observador. Al tratar con las experiencias de sufrimiento —y cada experiencia humana, en tanto que efímera, tiene su participación en éste— con el ánimo de llevarlas a la expresión o tematizarlas, éstas nos confrontan inexcusablemente con la intuición de haber olvidado algo, de no haber captado la totalidad de su extensión —y esto, independientemente de si atendemos a esta intuición o nos aferramos a nuestra comprensión. Se plantea esta exigencia, mediante la que todo lo efímero y fatal de lo que nosotros también participamos de alguna manera nos contempla, para hacernos recordar nuestro olvido y con ello obligarnos a modificar nuestro punto de vista: una llamada muda que, según Benjamin, nos hace recordar algo «inolvidable» y que en sus últimas consecuencias «remite a una rememoración de Dios» en la que sería redimida de su sufrimiento y absorbida por la comprensibilidad y el lenguaje.

La rememoración no se refiere en absoluto, según las primeras líneas del fragmento, a un Dios trascendente en el que todas las experiencias de sufrimiento serían superadas y negadas. Esta representación reduciría la expresión «Dios» a algo cosificado y lo sometería a las distinciones de una intención del conocimiento humano. Cuando, en lugar de ello, Benjamin insiste en un rememorar ajeno a cualquier intención o memoria consciente, no significa a pesar de todo que se sustraiga a la experiencia, es decir, a su traducibilidad al lenguaje. Todo lo contrario, la «rememoración de Dios» —en su doble sentido— sería un momento constitutivo de cada experiencia en la que cobramos conciencia de nuestra propia finitud y de lo limitado de nuestra perspectiva, y en la que nos vemos confrontados a la necesidad de transformarla. El nombre de «Dios» no nos remite aquí a un Ser eminente, sino a un núcleo temporal incondicionado e inmanente en cada existencia finita: una historia inagotable, necesaria en su constitución, que sedimenta en el momento finito y trasciende cada intento de comprometerla al punto de vista de un determinado modo de ver.

Cada recuerdo toca esta dimensión indisponible del devenir temporal



1.

1.
María Teresa Martín Vivaldi.
Figura herida, 1987.
Acrílico, 130 x 96 cm.

EL REMEMORAR SE CONTRAPONE A UNA APROPIACIÓN OBJETIVISTA DE LA HISTORIA

que lo confronta con la pretensión de los estratos de tiempo olvidados, impidiéndole, a su vez, mantener su perspectiva permanentemente. Mientras la vida ya transcurrida se refiera a algo que permanece olvidado dentro de nuestro punto de vista, trascendiéndolo, lo hace, a la vez, visible, y permite abordarlo desde una perspectiva modificada. Por ello, Benjamin puede escribir que cada instante de nuestra vida humana nos «conmina a que no sea olvidado», ya que lo que nuestra memoria filtra, de alguna manera, del caos informe del olvido, viene condicionado por el olvido mismo y permanece unido a él constitutivamente. Este olvido no es simplemente una zona objetual que se nos sustraiga por de pronto y que se ofrecería para un conocimiento futuro, sino que constituye la condición de cada recuerdo, que permanece de forma activa y patente en él, se modifica con él y le impide recluirse en los límites de su modo de ver en el ahora.

En este sentido, la fórmula de Benjamin de un «pensamiento divino» contiene un doble movimiento contrapuesto en sí, en el que el pensar en Dios —como lo no cumplido, lo olvidado en todo sufrimiento que implica la posibilidad de su superación— solo se hace posible por mor de una experiencia de sufrimiento en la que recordamos la exigencia que contiene el nombre de «Dios» frente a y en nuestra propia finitud: la «intensidad mesiánica», así lo formula Benjamin en el *Fragmento teológico político*, pasa por «el dolor entendido como sufrimiento».

En este doble movimiento de un recuerdo, que no solo tiene presente acontecimientos del pasado, sino que también se hace cargo de sus propios límites y se ve obligado a modificarlos, llega a ser experimentable algo «inolvidable» en cada momento recordado, que lo aleja de una fijación objetivada. Lo pasado, que se muestra como concluso a la capacidad del recuerdo intencional, retorna a su posibilidad en un punto de vista modificado: desvela a éste nuevos aspectos ya olvidados que lo afectan en su autocomprensión presente. O, con las palabras ya citadas de Benjamin en su discusión con Horkheimer: «El rememorar puede convertir lo inconcluso (la dicha) en lo concluso, y lo concluso (el dolor) en lo inconcluso».

IV

Como categoría de la filosofía de la historia, el rememorar se contrapone a una apropiación objetivista de la historia y a la determinación de ésta como una zona objetiva y disponible del ser. Mientras la conciencia histórica somete el transcurso histórico al orden de una representación lineal del tiempo como desarrollo continuo, en la que el pasado coagula en una facticidad conclusa, el rememorar pasa por la intuición de la finitud universal de todo lo efímero, ante la que nada puede perdurar en el tiempo. El hecho de la finitud universal aporta al tiempo una dimensión incondicional e indisponible que se sustrae de una fijación referida a un movimiento progresivo de forma sucesiva en el espacio. Si se libera al tiempo de las categorías de orden que impone una conciencia observante, entonces debemos pensar en un cambio incesante, que en cada momento es, indivisible y simultáneamente, renovación y transcurrir.

El devenir temporal no deja «tras de sí» lo devenido para reemplazarlo por un nuevo presente. Si abandonamos el punto del observador que nos sugiere esa representación espacial, entonces debemos pensar el cambio temporal como algo indivisible, de modo que no se dé en él ningún momento cosificado e identificable que no fuera

el mismo cambio. El presente ya no es, pues, un punto temporal que se extraiga del cambio y que se pudiera separar del pasado y del futuro, sino que se muestra como un devenir paradójico y en sí contrapuesto, que en cada momento y simultáneamente pasa y se transforma, es decir, que transcurre prolongándose en el futuro. Pero si no puede fijarse el presente, ya que como cambio es indivisible, entonces éste implica una duración que incluye el pasado y el futuro: no en el sentido de una zona limitada que se sitúa «tras» o «ante» sí, sino como un cambio ilimitado e indivisible. Y esto significa que cada momento del presente y cada forma temporal que identificamos «en el tiempo» como momento variable del cambio ilimitado, está unido inseparablemente a la totalidad del devenir, que en él actúa, se actualiza y ramifica.

Esta radicalización del pensamiento del tiempo, que corresponde a la comprensión de la temporalidad del pensar, constituye el fundamento de la filosofía de la historia de Benjamin —propiciada por la filosofía del tiempo en Henri Bergson y por *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Las ramificaciones de sus raíces históricas se hunden aún más profundo, hasta unirse a la especulación teológica del misticismo cristiano y judío. Así lo reconoce Benjamin cuando también observa operando en el tejer de la memoria proustiana «el ahondamiento del místico»:[9]

> Lo que Proust comenzó como un juego ha mutado en una seriedad tremenda. Quien alguna vez ha comenzado a abrir el abanico de la memoria encuentra siempre nuevas partes, nuevas varillas; no se conforma con ninguna imagen, pues ha comprendido que se despliega, y sólo en los pliegues se asienta lo real: cada imagen, cada sabor, ese tacto por cuya causa lo hemos dividido, desplegado todo; y ahora la memoria va de lo pequeño a lo más pequeño, de lo más pequeño a lo minúsculo y todo lo que se opone a ella en ese microcosmos llega a ser gigantesco. Así es el juego mortal con el que Proust se comprometió.[10]

AQUEL QUE RECUERDA YA NO ES NINGÚN SUJETO QUE PUDIERA APROPIARSE DE SU HISTORIA COMO UN HECHO

En ese juego, en el tejer de la *memoire involontaire*, aquel que recuerda ya no es ningún sujeto que pudiera apropiarse de su historia como un hecho a través de la memoria, ya que la memoria, que actualiza esta historia, también la modifica y simultáneamente obtiene de ella nuevos aspectos hasta entonces no conscientes. Al mismo tiempo, ella misma solo es un momento de esas modificaciones y es afectada de una manera no calculable por los estratos de un pasado inconmensurable, olvidado o nunca consciente, que ha sedimentado en los objetos recordados. Debido a que estos pasados olvidados siguen actuando en la memoria, pues son constitutivos a su forma presente, pueden actualizarse instantáneamente en ella como consecuencia de motivos insignificantes, poniendo en cuestión su distinción entre un «antes» y un «después». Más bien un suceso que una actividad, esta memoria involuntaria es un estado de tensión en el que una consciencia presente es modificada por mor de la irrupción de dimensiones inconscientes y olvidadas del pasado.

Lo que para Proust, en su aislamiento como artista, fue un juego estético con las posibilidades de la memoria —la evocación de un pasado olvidado o preconsciente que se actualiza por medio del arte—, se hace seriedad mortal en el momento en que quiebra el espacio de la experiencia individual. Mientras la memoria se mantenga, como en Proust, en el horizonte de la propia vida vivida, es posible concebir aún el emerger involuntario de aquellos estratos de historia olvidados según el modelo de apropiación



2.

y ampliación de esa vida que se da en el arte. Pero Proust entra ya en contacto con la seriedad mortal tras esta apropiación, cuando al final de su *búsqueda* escribe ante el problema de la muerte:

> Yo digo que la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba, no del olvido, sino de la vida eterna: la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su «almuerzo en la hierba».[11]

Es evidente aquí el fundamento teológico de la memoria involuntaria, que con cada actualización remite a la presencia de la totalidad de una vida vivida en cada momento y a su redención por medio del arte. La obra artística de Proust da asilo al motivo teológico de una vida eterna no solo entregada a la finitud como mero hecho, cuando lo resguarda en la dinámica incondicionada de un movimiento creativo que escapa del asimiento intencional y sobrepasa la limitación y caducidad de la vida individual.[12] «La pérdida de la memoria me ayudaba un poco», escribe Proust acerca del esfuerzo casi sobrehumano de salvar el pasado sin entrañar pérdida, «operando cortes en mis obligaciones; mi obra las reemplazaba» (p. 4177).

Pero ¿qué pasa si la obra artística misma en su autonomía creativa llega a ser reconocible como una forma histórica y efímera y si la experiencia de muerte y sufrimiento de la vida individual, que esta obra condensa, debe abrirse a la totalidad de todas las experiencias de sufrimiento sedimentadas en la historia? ¿No está entretejida de forma indivisible «la totalidad» de una vida vivida en sus estratos más profundos con el conjunto de todas las vidas que la precedieron en el tiempo o con lo que esta vida hubiera podido ser? Con estas cuestiones, la experiencia estética, en la que insiste Proust, sobrepasa la región del arte como un campo especial del conocimiento humano y se adentra en el terreno teológico.

Benjamin reconoce en su discusión con Proust que la distinción estricta entre memoria involuntaria y memoria construida de forma consciente es insuficiente. Esta distinción remite a una reserva del artista Proust, que depura la inspiración creativa y la dinámica original de su obra de todos los elementos constructivos, para con ello separar la experiencia sublime del proceso creador de la experiencia profana de la cotidianeidad. Solo así podrá convertirse la experiencia artística en un fiel retrato de la vida eterna, como si ella misma no fuera una forma temporal de una experiencia efímera. Benjamin reconoce lo problemático de esta separación, tanto más cuando en ella se refleja un problema de su propio pensamiento:

también él mantuvo hasta entonces una estricta disyunción entre sus motivos teológicos y su propósito constructivo, como queda formulado en los *Fragmentos teológico-políticos*. Ya en *Sobre el programa de una filosofía venidera*, el entonces estudiante Benjamin había delimitado de forma rigurosa el concepto de una «experiencia superior» de inspiración teológica, frente al carácter constructivista de la filosofía en Kant, para la que era determinante la distinción entre sujeto y objeto, así como la sujeción en «la naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva».[13]

Así de necesaria es esta separación para sustraer la experiencia de inspiración teológica de cualquier enfoque intencional de carácter dogmático, por mucho que ésta difumine al mismo tiempo también las huellas de la subjetividad, de su fragilidad y de su escritura individual en la forma de una «experiencia superior». Pero si se trata de tomar en serio y sin reservas la finitud en su seriedad mortal, entonces también esa distinción entre la experiencia superior y la profana se debe comprender como algo artístico y efímero. Si se extrae esta consecuencia, entonces el nihilismo como «método» de la experiencia histórica, tal y como se postula en el *Fragmento teológico-político* (GS, II.1, 204), se transforma en su elemento incalculable, y esa experiencia se ve desplazada de súbito en el interior de las implicaciones nihilistas de la finitud histórica.

Atendiendo a esta consecuencia, se hacen permeables los límites entre los motivos políticos, teológicos y aquellos referentes a la filosofía de la historia en la concepción que Benjamin tiene de la experiencia: el pensador responde a esta consecuencia mediante un giro en su pensamiento, que acoge en sí mismo al materialismo histórico como polo de tensión. No se trata, en absoluto, de instrumentalizar el materialismo para una secularización de los motivos teológicos, ni de poner esos mismos motivos al servicio de la esperanza de salvación histórica. Lo que está en juego es, más bien, la consecuencia inherente a un pensamiento que no puede abandonar sus motivos teológicos a merced del enfoque de un disponer instrumental, pero que tampoco puede restringirlos a una experiencia superior de carácter esotérico, sino que debe repensarlos en condiciones históricas con el fin de hacerlos transparentes sin reserva alguna. Si la primera de las tesis de Benjamin sobre la filosofía de la historia propone poner a la teología «al servicio» del materialismo histórico, esto no significa en absoluto una mera disolución de los motivos teológicos en sus consideraciones sobre filosofía de la historia. Más bien se trata de la constitución de una tensión entre dos polos que nos exhorta a pensar de nuevo el motivo teológico de la redención bajo las condiciones históricas y, a la inversa, la concepción del progreso mecánico del materialismo histórico bajo la exigencia de ese motivo.

Este giro enriquece el rememorar mesiánico y la «salvación» del pasado —la recuperación de sus estratos olvidados y sepultados bajo falsas formas de la tradición— con un significado nuevo y colectivo. El acontecimiento mesiánico de una irrupción involuntaria del pasado olvidado en el horizonte de una historia en continuo progreso no puede seguir pensándose solo desde la imagen teológica de un «Mesías» que completa el acontecer histórico «por sí mismo».[14] Esta imagen, y la distinción entre los motivos políticos y religiosos de acción que contiene, debe ser traducida a la dimensión histórica, lo que quiere decir que el acontecimiento mesiánico, consistente en un reconocimiento que irrumpe de forma involuntaria e instantánea

NO SE TRATA, EN ABSOLUTO, DE INSTRUMENTALIZAR EL MATERIALISMO PARA UNA SECULARIZACIÓN DE LOS MOTIVOS TEOLÓGICOS

2.
Marcel Proust en 1900. Foto: Wikimedia Commons.

LA HISTORIA SE SUSTRAE (...) A UNA OBSERVACIÓN OBJETUAL, CUYAS CATEGORÍAS ACTUALIZARÍAN YA SIEMPRE EL PASADO DE UNA FORMA DETERMINADA

en la conciencia histórica, no puede estar ligado a una experiencia ejemplar «superior», sino que tiene que ser accesible a una experiencia colectiva y comprensible como un acontecer intrahistórico a partir de la intuición concreta en la situación problemática del presente.

V

La percepción del pasado no se opone a éste como a un hecho, sino que queda involucrado constitutiva y creativamente en su devenir como forma temporal de su pervivencia. El pasado no «es», sino que «deviene» al sedimentar y prolongarse —no de forma «parcial» sino en su totalidad indivisible— en cada momento del presente. La historia se sustrae por ello a una observación objetual, cuyas categorías actualizarían ya siempre el pasado de una forma determinada. «Lo que entonces fue» se manifiesta de forma totalmente distinta desde un punto de vista modificado, y despliega y desvela nuevos aspectos, entonces no conscientes o no actualizados, a la luz de experiencias modificadas. No obstante, esos aspectos ahora desplegados ya estaban entonces establecidos virtualmente en el presente pasado, de manera que su despliegue implica una consecuencia recordable. Pero el pasado no solo se ve afectado unilateralmente por la visión del historiador que lo modifica y en la que pervive. Esa visión solo registra y actualiza aspectos determinados que se contraponen a la inagotabilidad de los momentos olvidados constitutivos de un «objeto» temporal. Del mismo modo que la experiencia se ve afectada siempre por aquellos estratos del pasado que ha olvidado, desplazado o nunca conocido, así también a la visión del historiador le afecta la totalidad del devenir cristalizado en el objeto histórico que esta visión actualiza y prolonga bajo el ángulo que corresponde a su perspectiva. Benjamin habla, por ello, de la «estructura monadológica» del objeto histórico: «En virtud de su estructura monadológica», así lo refleja en una nota del *Libro de los pasajes*, «el objeto histórico encuentra representada en su interior su propia ante– y posthistoria» (DPW, V.1, 594 [N 10,3], ed. esp.: p. 477).

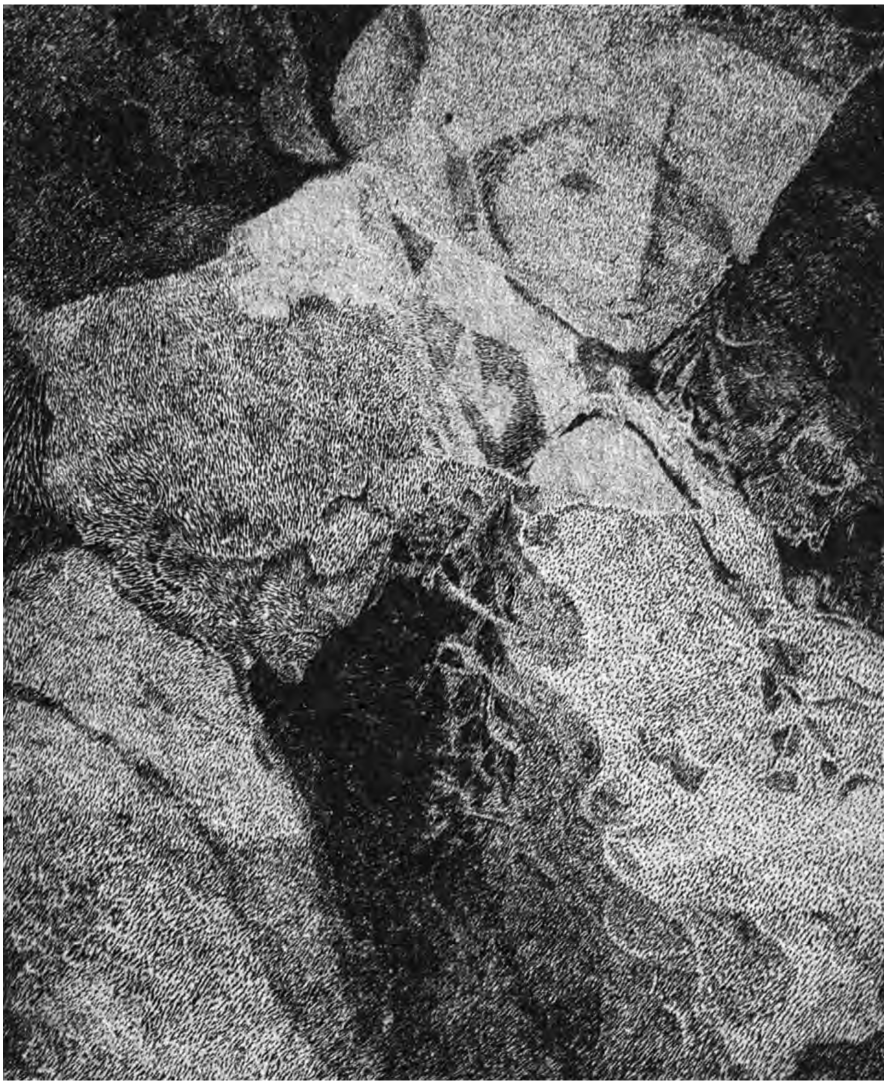
La expresión «objeto histórico» no se piensa aquí objetivamente, sino que se concibe como un estado de tensión en el que su actualización en un presente concreto y el peso de la historia total en él sedimentada se atraviesan mutuamente: en el tiempo, cada «objeto» es simultáneamente imagen efímera y condensación cristalina, realización de la totalidad de su devenir. El objeto *deviene* identificable y recordable solo bajo el ángulo de visión que aporta un presente en donde «la totalidad de las fuerzas e intereses históricos» que en él se condensan «entran a escala renovada». Pero ese ángulo de visión es, por su parte, solo un momento en la *pervivencia* histórica de su objeto, y en este sentido se ve afectado por la totalidad del devenir que en él cristaliza y que a su manera actualiza y prolonga.

Para conocer un «objeto» en el transcurso indivisible y continuo del devenir temporal, no basta en absoluto con fijarlo en el interior de un *continuum* espacial del tiempo sucesivamente progresivo. De ser así, solo se abarcaría una proyección más o menos arbitraria del pasado desde la visión de un presente, y el objeto histórico se reduciría a esa imagen que un presente se hace del objeto histórico. Por el contrario, la «historiografía materialista» pretendida por Benjamin trata de hacer comprensible el «objeto histórico» como una figura inconclusa en el devenir —y devolverle así su vida propia como «cristalización del hecho total», en cuya posthistoria

también es atrapado el historiador. Este proceder de la historiografía dialéctica se asemeja al proceder del arte, como ha señalado Proust: «elige» un objeto que ha «estallado» del curso continuado del devenir histórico, y lo aísla artísticamente. Pero esta elección es tan poco arbitraria como la elección que el artista hace de un tema; es más bien la expresión de una afectación por el objeto elegido y de una reacción ante la constelación de peligros que plantea su presente: el historiador dialéctico elige un objeto que le afecta, porque está deformado por las formas de la tradición construidas desde su presente y por eso corre el peligro de que su verdadera pervivencia caiga en el olvido.[15] El peligro aquí mencionado de contemplar el olvido como algo concluso y ponerlo al servicio de la formación de tradiciones, afecta también al presente, el cual, sin la conciencia de su verdadera antehistoria, deviene ciego frente a las repercusiones y consecuencias históricas que en él siguen actuando. Este peligro, cuyas implicaciones nihilistas ya empezaban a perfilarse en sus dimensiones históricas cuando Benjamin escribió este texto, arroja luz sobre el motivo mesiánico de la «apocatástasis histórica» que él contrapone a la memoria voluntaria de la conciencia histórica moderna:

> Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esa parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale solo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esa parte negativa y excluida de antemano, del tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto de lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (GS II.1, 204).

Esta modesta «propuesta metodológica» alberga la fuerza explosiva de una «revolución copernicana» en el horizonte de la moderna conciencia histórica (DPW, GS V.1, 490 s [K 1,2], ed. esp.: p. 394). La dicotomía que se establece entre momentos que siguen actuando y momentos muertos



3.

3.
L. López Ruiz,
Trasterrados, 1978.
Grabado, P/A.

EL MÉTODO DIALÉCTICO QUE PROPONE BENJAMIN INTRODUCE UN MOMENTO CONSTRUCTIVO EN LA *MEMOIRE INVOLONTAIRE* PROUSTIANA

de la historia según puntos de vista determinados delimita con precisión el proceder de la investigación histórica al apropiarse de la memoria histórica bajo la premisa de un horizonte experiencial en el ahora: en el marco de los criterios de racionalidad de la ciencia histórica está asegurado un progreso sucesivo de la experiencia también allí donde ésta se apremia a corregir sus premisas.[16] Benjamin ya no contrapone ninguna «experiencia superior» a la forma de proceder de esa experiencia metódicamente preformada, sino que introduce una dicotomía más en su distinción fundamental entre momentos actuales y momentos históricamente carentes de significado. Ésta no apunta a los objetos históricos, sino a las distinciones bajo las cuales se constituyen. Si la distinción entre acontecimientos históricamente constitutivos y acontecimientos carentes de significado se aplica a sí misma, se abren los límites entre los dos extremos y se muestra que esa distinción deja un resto olvidado en ambos lados: lo que el conocimiento histórico separa como algo retrógrado e históricamente carente de significado es, en realidad, el fundamento ante el que los acontecimientos significativos pueden cobrar relevancia, permaneciendo en ellos como una dimensión olvidada de su ser histórico. De ahí que una perspectiva modificada pueda sacar a la luz dimensiones que apuntan al futuro en cada resto que se manifiesta, por muy insignificante que se muestre —del mismo modo que descifra en los momentos que se suceden como progreso su reverso negativo.[17]

El historiador dialéctico, al sumergirse en los estratos profundos olvidados de la historia, no está interesado, de ninguna manera, en ponerla a disposición de la conciencia histórica. Más bien pretende un giro radical en su visión, que en cada objeto histórico recordado ponga de manifiesto lo olvidado en él como su reverso constitutivo, para con ello cuestionar el propio ángulo de visión. Si la distinción, constitutiva para cualquier conocimiento histórico, entre los momentos del pasado preñados de futuro y los carentes de significado resulta de suyo divisible indefinidamente, entonces cada límite que muestra tal distinción es en sí mismo ilimitadamente modificable. Si por ello se dejaran de concebir las distinciones del conocimiento histórico como determinaciones concretas de un pasado concluso, para pasar a concebirlas como construcciones temporales en las que se refracta y refleja en un momento el hecho histórico total, entonces esas distinciones se convertirían de alguna manera en diferenciales —diferencias infinitamente pequeñas y modificables—, en los que la realidad de las transformaciones históricas deviene legible.

El método dialéctico que propone Benjamin introduce un momento constructivo en la *memoire involontaire* proustiana, con la que también se abre la frontera entre la memoria voluntaria e involuntaria, arrojando así luz sobre la conexión constitutiva de ambas capacidades. «La historia», escribe en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, «es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de tiempo del ahora» (GS, I.2, 701). «Haciendo saltar» en cierta manera esa construcción de su objeto desde el *continuum* del devenir histórico, la visión histórica se libera en él de los condicionantes de la tradición y se abre a los momentos olvidados y desplazados de la historia en él sedimentada. La construcción dialéctica, al confrontar la conciencia presente con los estratos desplazados del pasado, genera puntos de irrupción en la tradición del presente, cesuras o diferenciales, en los que puede manifestarse la totalidad del devenir histórico, que a su vez llega a ser efectiva como consecuencia de una modificación real de esa conciencia.

Con ese giro, el motivo mesiánico de la salvación de todos los momentos del pasado descartados por la memoria no ha perdido nada de su insistencia. Pero este motivo ya no es cubierto por el nombre de «Dios», que remite a la instancia eminente de una trascendencia irrevocable y con ello a la eminencia de una experiencia superior. Más bien se trata de pensar la llamada insistente de los estratos de olvido inconscientes en el presente como el ámbito espacio-temporal de una experiencia no condicionada, en la que las relaciones de exclusión e inclusión inconscientemente establecidas en una conciencia del ahora llegan a ser objeto de comprensión e interlocución, abriéndose así a una renovación sin condiciones previas. La diferencia entre aquello que la conciencia histórica experimenta cada vez como realidad histórica y su construcción dialéctica consiste, bajo esta luz, en que la «realidad histórica» se funda en las distinciones fingidas y modificadas, que aplican a ella una conciencia del ahora —mientras que las distinciones fingidas y modificadas de la historiografía dialéctica se fundamentan en conexiones reales y cambian bajo la presión de sus consecuencias. ❖

Notas

1. Walter Benjamin, «Eduard Fuchs. Der Sammler und der Historiker», en: *Gesammelte Werke*, hrsgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, II, 477 (En adelante GS).

2. Max Horkheimer, «Brief an Benjamin» (16.3.1937), *Gesammelte Schriften* Bd. 16, 82 f. Cfr. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V, 588.f. [N 8,1]. Nota del traductor: el texto se citará por la traducción española de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Madrid, Ed. Akal, [N 8, 1], p. 473). En adelante DPW.

3. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel,* hrsgg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, 23, 67.

4. Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», (tesis I), GS I.2, 693. En adelante UBG.

5. Benjamin, «Theologische Kritik», GS III, 277. En adelante TK.

6. Cfr. Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt/M. 1986, 291-305; C. Andresen, P. Althaus, «Wiederbringung Aller (Artikel)», en: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften*, hrsgg. v. Kurt Gallig u.a., Bd. 6, Tübingen 1962, 1693-1696.

7. Benjamin, *Der Erzähler*, GS II.2, 458.

8. GS II.1, 203 s. El título proviene de Adorno, que publicó el fragmento tras la muerte de Benjamin. Las siguientes citas sin nota se refieren a dicho fragmento.

9. Benjamin, «Zum Bilde Prousts», GS II, 310.

10. Benjamin, «Berliner Chronik», GS VI, 467 f.

11. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, deutsch von Eva Rechtel-Mertens, Frankfurt/M. 1979, Bd. 10, 4172. Nota del traductor: se cita por la traducción española de Consuelo Berges (Madrid, Alianza, p. 212).

12. «Esta idea de la muerte se instaló definitivamente en mí como un amor. No es que yo amase a la muerte, la detestaba. Pero, después de pensar en ella de cuando en cuando como en una mujer a la que no amamos, ahora el pensamiento de la muerte se adhería a la capa más profunda de mi cerebro tan profundamente que no podía ocuparme de una cosa sin que esa cosa atravesara la idea de la muerte**...»** (p. 215) (en el original en alemán: Proust, 4177 f.).

13. Benjamin, «Über das Programm der kommenden Philosophie», GS II.1, 160 s.

14. «Solo el Mesías mismo culmina todo transcurrir histórico, en el sentido de que redime, completa, crea la relación con lo mesiánico mismo» (»Theologisch-politisches Fragment», GS II.1, 203).

15. «Über den Begriff der Geschichte», GS 1.2, 695 (tesis VI).

16. V. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979: «Para preservar la unidad de la historia, deben desarrollarse las premisas teóricas que se hacen cargo tanto de las experiencias pasadas y constituidas de forma totalmente distinta, como de las propias» (p. 131).

17. Los así denominados «bienes culturales» por Benjamin en la Tesis VII de «Sobre el concepto de historia» deben su «existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie», GS I.2, 696.



Reforma, **revolución**, **terror**. Sobre la «violencia divina» de Walter Benjamin

Autor
José Luis López de Lizaga
Profesor de Filosofía. Universidad de Zaragoza.
Autor de *Razón comunicativa y legitimidad democrática.*

I

Una paradoja interesante preside las reflexiones contemporáneas acerca de la violencia política: se habla tanto más de la violencia cuanto más desactivada ha quedado ésta en la política normal de los países avanzados, y cuando más grande es el contraste entre nuestra política pacífica y rutinaria y los inauditos niveles de violencia que alcanzan hoy los conflictos políticos en otras regiones del mundo. Por razones puramente técnicas, hoy es mayor que nunca la capacidad de destrucción no solo de los ejércitos u otras formas de violencia colectiva y organizada, sino también la de los actos violentos individuales. Pese a la desigualdad de fuerzas, un grupo armado (una guerrilla, una facción política o religiosa) puede hacer frente a un ejército regular durante meses o años; y un solo terrorista suicida puede acabar en un instante con decenas de vidas. Ésta es la realidad de la violencia política en nuestra época, pero no es ésta la violencia a la que suele referirse la teoría política, que recientemente cree haber descubierto que la violencia penetra indiferenciadamente todas las relaciones sociales, todas las formas de organización política, todas las instituciones. Hay que saber ver la violencia también allí donde no aparece a primera vista; o como dice Michel Foucault con una metáfora, hay que saber reconocer la violencia como «la filigrana» de la política pacífica. Pero no solo se descubre la violencia por todas partes, sino que al mismo tiempo se la echa de menos: se desprecia la política rutinaria, pacífica e institucionalizada y se considera que los procedimientos de la democracia liberal equivalen a lo que Carl Schmitt llamaba la «neutralización» de la política o de «lo político». Incluso se querría revivir una verdadera política activando nuevamente el conflicto, la lucha, la dialéctica de amigos y enemigos; en una palabra: reactivando la violencia, o siquiera la *amenaza* de la violencia, al menos en una medida suficiente para aportar interés y suspense a una rutina política que ha perdido esas cosas hace tiempo.

Para interpretar esta paradoja, no puede obviarse un dato importante. Este discurso que ve violencia por todas partes y al mismo tiempo la echa de menos en todas partes, este discurso que habla constantemente de violencia pero que apenas se refiere a las explosiones de violencia real y sangrienta que hay todavía en el mundo, florece justo en la época en que ha perdido su vigencia (quizás definitivamente) la más importante teoría moderna de la violencia política: la teoría marxista de la violencia revolucionaria. La revolución ya no es actual. Y quizás es precisamente la nostalgia de la revolución lo que explica que tanto se hable hoy de una violencia difusa y generalizada, precisamente porque ya no es posible localizar el lugar exacto en el que una acción violenta concreta podría operar un cambio revolucionario real. Pero la inactualidad de la revolución no se debe (o no solo) al progreso social, o a la mejora de las condiciones de vida de los traba-

jadores. Más bien sucede que la violencia revolucionaria ya no se percibe como un medio legítimo de acción política. Y esto no se debe únicamente a razones pragmáticas, sino también a razones normativas: independientemente de la constatación de que quizás la violencia no es necesaria, puesto que el reformismo pacífico ha resultado ser muy eficaz, la idea de la revolución ha perdido su actualidad porque el pensamiento revolucionario nunca supo resolver el problema moral que la revolución plantea, esto es, el problema de la justificación moral de la violencia política. Dicho problema moral puede exponerse en los términos de una reflexión sobre medios y fines: ¿justifican los fines revolucionarios el recurso a medios violentos? Los revolucionarios nunca han dudado de ello, pero ¿no es cierto que en algún punto el recurso a medios violentos hace imposible la consecución del fin perseguido? ¿No es cierto que la violencia, si va demasiado lejos, contamina y destruye el fin que se proponía realizar, de tal modo que ya no es posible diferenciar el orden de opresión que justifica la revolución y el nuevo orden de opresión surgido de ésta?



1.

Walter Benjamin aborda el problema normativo que plantea la violencia política, y lo aborda expresamente en los términos de la relación entre los medios y los fines de la acción política. Benjamin sostiene que la crítica de la violencia no será completa, no será nunca una crítica radical, mientras la violencia se juzgue desde la perspectiva de la racionalidad teleológica, es decir, mientras se considere la violencia como un medio adecuado para el logro de algún fin político, ya se trate del mantenimiento de un orden de dominación existente, ya de la instauración de un nuevo orden más justo. Pero para evitar esta doble justificación de la violencia —de la que preserva el orden político existente y de la que aspira a fundar un orden nuevo—, Benjamin no propone renunciar a *toda* violencia. La perspectiva de una solución no violenta de los conflictos sociales y políticos cede su puesto a un misterioso concepto de «violencia divina» que se sustrae a la lógica de la acción instrumental, a la relación de medios y fines: es una forma de violencia que no obedece a ningún cálculo, sino que más bien consiste en una pura manifestación de justa ira. Para Benjamin, este carácter no instrumental hace de la violencia divina la única forma de violencia dotada de una justificación moral absoluta; pero, además, la violencia divina es la única forma de acción capaz de quebrar lo que Max Weber llamara la «férrea envoltura» de las relaciones sociales cosificadas; y es también la única forma de acción capaz de interrumpir el curso catastrófico de la historia.

Es dudoso, sin embargo, que la violencia divina pueda lograr todo esto que Benjamin espera de ella. Más bien parece una forma de violen-

WALTER BENJAMIN ABORDA EL PROBLEMA NORMATIVO QUE PLANTEA LA VIOLENCIA POLÍTICA

1.
Gisèle Freund. *Walter Benjamin en la Bibliothèque National*, 1939. Foto: serialconsign.com



2.

cia que abandona la perspectiva de un cambio revolucionario y que se agota en actos de venganza. En los ejemplos que el autor escoge para ilustrar su concepto, esta violencia de la que depende (y solo de ella) la emancipación de la humanidad se confunde inquietantemente con la ira de un Dios terrible, y seguramente también con la furia asesina de quienes se consideran sus elegidos. La crítica benjaminiana de la violencia promete criticar *toda* violencia, pero después se conforma con diseñar un concepto de violencia que se desentiende de todo cálculo instrumental. Por este motivo, en lugar de culminar la crítica de la violencia, el concepto de violencia divina parece más bien justificar una forma hoy muy extendida de violencia política: la que se interpreta a sí misma como la justa venganza de Dios contra los opresores de este mundo. El concepto de violencia divina de Benjamin es, pues, actual, pero no como contribución a una crítica radical de la violencia, sino como justificación de una de sus variantes más oscuras.

II

Cuando nuestra rutinaria pacificación de la política estaba todavía muy lejos; cuando, al contrario, pronto iba a desencadenarse sobre Europa una tormenta de violencia política sin precedentes, Walter Benjamin escribió un enigmático ensayo en el que exponía al mismo tiempo una crítica y una justificación de la violencia: una crítica, en efecto, de todas las formas de violencia orientadas a establecer o a preservar un régimen de opresión estatal, política, jurídica; y al mismo tiempo, una justificación de la única forma de violencia capaz no solo de suprimir la opresión, sino también de vengar a los oprimidos. El ensayo, titulado *Sobre la crítica de la violencia*, fue escrito en 1921. Esta fecha no carece de interés. Como es sabido, la obra de Benjamin combina de un modo muy peculiar ciertos motivos teológicos y mesiánicos del pensamiento judío con una orientación marxista cada vez más marcada. Benjamin se aproxima al marxismo desde mediados de los años 20, sobre todo por influencia de la actriz comunista Asja Lacis. Más tarde será decisivo para su giro marxista el encuentro con Bertolt Brecht (a quien Benjamin conoce en 1929 a través de Lacis), así como con Adorno y Horkheimer. Es interesante, sin embargo, que su ensayo sobre la violencia pertenezca a una época *anterior* a su giro marxista, pues podría decirse que Benjamin aborda aquí con categorías enteramente teológicas un problema específicamente político: el problema de la justificación de la revolución. Cuando más adelante se incline hacia el comunismo en política, y hacia el materialismo histórico como método de la historia y de la crítica literaria, no abandonará las ideas fundamentales de su primera aproximación teológica al problema de la revolución. Al contrario, el concepto de violencia divina puede reconocerse en otros escritos posteriores, elaborados ya

bajo la influencia del marxismo, como las tesis *Sobre el concepto de historia* o el propio proyecto, monumental e inacabado, de los *Pasajes*.

Probablemente esta obra, el *Libro de los pasajes*, contiene las claves del pensamiento de Benjamin y anuda todos los hilos que lo recorren. El autor trabajó en este proyecto durante la última década de su vida, especialmente durante su periodo de exiliado en París a partir de 1933. Los *Pasajes* consisten básicamente en una inmensa acumulación de citas y extractos de libros de y sobre el siglo XIX, centrados en la ciudad de París y clasificados por temas, entre los que se intercalan los escuetos comentarios del propio Benjamin. Deliberadamente, estos comentarios no son muy numerosos, pues Benjamin escogió una original técnica compositiva que él mismo comparaba con los montajes de los surrealistas y que Adorno describió como un método que debía permitir que los materiales históricos hablasen por sí solos, es decir, que la teoría surgiese de ellos sin las mediaciones de una interpretación. Lo que Benjamin se proponía *mostrar* (más que *decir* o formular expresamente) mediante esta laberíntica acumulación de miles de citas era la constitución fundamental de la sociedad capitalista del siglo XIX, entendida no solo como el antecedente del capitalismo del siglo XX, sino también como su propia esencia: en la época de Benjamin (y quizás también en la nuestra) seguiría actuando un principio social constitutivo que habría surgido en el París del siglo XIX, y cuya manifestación directa, no mediada por interpretación alguna, debía tener el poder de iluminar súbitamente también el presente. Pero ¿cuál es ese principio social constitutivo del siglo XIX?

Al comienzo de una de las exposiciones programáticas que redactó para el proyecto de los *Pasajes*, Benjamin



indica que su intención es mostrar cómo la «*representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que debemos al siglo pasado entran en el universo de la fantasmagoría*».[1] Aunque de forma muy concisa, esta cita aclara bien la totalidad del proyecto, pues de lo que se trata es, en efecto, de mostrar que el rasgo esencial del siglo XIX es la cosificación de las relaciones sociales impuesta por la producción de mercancías, que en esa época es ya una producción industrializada y por primera vez masiva. El término «fantasmagoría» designa precisamente el efecto que tiene la producción industrial de mercancías sobre la totalidad de los objetos, las conciencias y las relaciones sociales del mundo capitalista. Aunque Benjamin desarrolla su análisis de un modo muy original, esta temática no es nueva: enlaza directamente con el capítulo del fetichismo de la mercancía del volumen primero de *El Capital* de Marx, y por supuesto también con los análisis de la cosificación que Lukàcs desarrolla en *Historia y conciencia de clase*, obra ésta que Benjamin, como

EL *LIBRO DE LOS PASAJES* CONTIENE LAS CLAVES DEL PENSAMIENTO DE BENJAMIN Y ANUDA TODOS LOS HILOS QUE LO RECORREN

2.
Bertolt Brecht. Foto: sagaz.files.wordpress.com.

todos los marxistas alemanes, leyó con entusiasmo en los años veinte. Cosificado y fantasmagórico es, ante todo, el valor de las propias mercancías, que aparece a la conciencia del consumidor sin mostrar una sola huella de su origen en el trabajo humano explotado; fantasmagóricas y cosificadas son también las leyes económicas a las que los hombres se ven sometidos, como a una segunda naturaleza, y que ellos mismos toman por leyes naturales; y fantasmagóricas son también las conciencias de las masas alienadas de la gran ciudad moderna a quienes solo un espectador situado al margen de la vida social cosificada, como el bohemio o el *flâneur* baudelaireano, puede percibir como verdaderamente son: «Baudelaire describe ojos de los que podría decirse que han perdido la capacidad de mirar».[2]



La fantasmagoría del siglo XIX es indisociable del desarrollo técnico, o más exactamente de la apropiación capitalista del potencial productivo desencadenado por la técnica moderna. En lugar de emancipar a los hombres, el desarrollo de la técnica y de las fuerzas productivas los ha sometido a nuevos poderes que imperan sobre ellos con la fuerza de los antiguos poderes míticos. La propia realidad material proclama esta estafa tácitamente, y así las bellas formas del siglo XIX, desde las mercancías de lujo hasta los suntuosos edificios historicistas o las grandes construcciones en hierro y vidrio, son la imagen utópica de una reconciliación del hombre con la naturaleza y la anticipación de una sociedad sin explotación. Inadvertida, inconscientemente, la humanidad da a la férrea envoltura que ella misma crea los rasgos de la libertad que le es negada. La técnica produce así la bella imagen invertida de un mundo que, por obra de esa misma técnica, se encuentra sometido a nuevos poderes arcaicos:

> En la antigua Grecia se mostraban lugares desde los cuales se descendía al inframundo. También nuestra existencia despierta es una tierra en la que hay lugares ocultos que descienden al inframundo; es una tierra plagada de lugares inadvertidos en los que desembocan los sueños. (...)

> [Hay un] sistema de galerías que recorre París bajo tierra: el *Métro*, en el que al atardecer resplandecen las luces rojas que muestran el camino al Hades de los nombres. *Combat - Elysée - Georges V - Etienne Marcel - Solférino - Invalides - Vaugirard* se han desprendido de las ignominiosas cadenas de la *rue*, de la *place*, y en esta oscuridad estremecida por los relámpagos y resonante de silbidos se convierten en amorfos dioses de las cloacas, en hadas de las catacumbas. Este laberinto alberga en su interior no uno, sino docenas de toros ciegos y enfurecidos, a cuyas fauces debe arrojarse no una virgen tebana cada año, sino miles de modistillas anémicas y soñolientos empleados cada mañana.[3]

La técnica produce, pues, un entorno material de poderes míticos, pero sobre todo produce un mundo de mercancías, y la fantasmagoría del valor de las mercancías está en el origen de todas las otras fantasmagorías del siglo XIX. Toda la cultura material del siglo puede servir para la tarea de visibilizar la esencia de la época: los objetos, los textos, los edificios, las imágenes. El *Exposé* o proyecto general de los *Pasajes*, del que Benjamin redactó dos versiones, recorre algunos de los fenómenos que Benjamin consideraba más reveladores. Los lujosos pasajes comerciales de París (antecesores de los centros comerciales modernos) son los verdaderos depositarios del secreto de la época, porque en ellos se fragua la conversión de los objetos en mercancías y de los sujetos en consumidores, pero la fantasmagoría



de los pasajes se despliega a lo largo del siglo y alcanza su apogeo en otros fenómenos típicos. Así, por ejemplo, en las grandes exposiciones universales, que Benjamin llama «centros del fetichismo de la mercancía», y que estaban diseñadas para que los trabajadores, su público principal, quedasen deslumbrados por el esplendor de una riqueza que, sin ellos saberlo, les era arrebatada. Y dentro de esta misma lógica de ofuscación fantasmagórica debe interpretarse, según Benjamin, el «embellecimiento estratégico» de la ciudad de París por el barón de Haussmann: los grandes bulevares y los suntuosos edificios públicos cumplían el objetivo de

EL DESENMASCARAMIENTO DE LA FANTASMAGORÍA, LA REVELACIÓN DEL FETICHISMO DE LA MERCANCÍA (…) SE PROPONE DESPERTAR DE SU SUEÑO A LA CONCIENCIA ALIENADA

reforzar el hechizo causado por el esplendor de los comercios de lujo y de las exposiciones universales. Pero el urbanismo parisino del siglo XIX también tenía una función mucho menos sutil, consistente en impedir la insurrección política y, concretamente, la formación de barricadas; es decir, su función era impedir la previsible y siempre temida reacción de la clase obrera contra la inmensa fantasmagoría del siglo XIX. «Los dominadores —escribe Benjamin— quieren mantener su posición con la sangre (la policía), con la astucia (la moda), con el encantamiento (la suntuosidad)» (*Das Passagen-Werk*, vol. 1, p. 194.) Los bulevares de Haussmann son el punto de confluencia de todas estas estrategias de dominación: muestran que la cruda represión estatal es la continuación de la fantasmagoría por otros medios.

Es evidente que esta interpretación de lo que Benjamin llama la «haussmannización» de la ciudad de París tiene ya un significado político. Y es que, en efecto, el proyecto de los *Pasajes* encierra también una intención política, puesto que el desenmascaramiento de la fantasmagoría, la revelación del fetichismo de la mercancía como el secreto de la sociedad capitalista, se propone despertar de su sueño a la conciencia alienada. A este fin obedece la técnica de montaje que Benjamin emplea, pues la sucesión y superposición de imágenes fragmentarias del mundo del siglo XIX debe provocar una conmoción, un *shock* en la conciencia, que aprende a ver en el siglo XIX la cifra del presente propio. De este modo se opera una revolución de la conciencia histórica. Queda abolida la distinción misma entre presente y pasado, y sobre todo queda suprimida la idea de progreso. El presente *no* representa ningún progreso frente al pasado. Al contrario, no es más que su repetición infinita, su perpetuación, su eterno retorno: «El concepto de progreso debe fundamentarse en la idea de catástrofe. Que todo 'siga igual' *es* la catástrofe. No es lo inminente, sino lo que ya ha sido. (…) El infierno no es algo que nos aguarda —es esta vida de aquí» (p. 592).

Esta crítica del concepto de progreso es el punto en el que confluyen las ideas del Benjamin historiador con las del filósofo político. Ambos aspectos aparecen entrelazados en las célebres tesis *Sobre el concepto de historia*. El historiador benjaminiano debe aprender a reconocer en los objetos del pasado no la imperfecta anticipación de un presente superior aunque en tránsito hacia un futuro aún más perfecto, sino los documentos de una catástrofe que se repite, idéntica, en el presente. Y así como el historiador revolucionario debe escapar de la trampa del progreso como categoría historiográfica, así el sujeto revolucionario debe librarse de la trampa del progreso como ideología política. Nada ha entorpecido tanto la emancipación de la humanidad como la ideología del progreso, esa creencia en que el despliegue de las fuerzas productivas traería por sí solo, automáticamente, la libertad. Pues lo que sucede es precisamente lo contrario: la apropiación capitalista de la técnica moderna no libera, sino que oprime; y, por consiguiente, del desarrollo de la técnica en condiciones capitalistas solo cabe esperar una opresión cada vez mayor. En la Tesis XI Benjamin reprocha al reformismo de la socialdemocracia alemana haberse engañado justamente en este punto crucial, sucumbiendo así a esa ideología del progreso, que, en la medida en que contribuye a despolitizar a las masas, es uno de los puntales sobre los que se asienta la fantasmagoría capitalista. Pero si se rechaza toda expectativa de emancipación social a través del desarrollo de las fuerzas productivas, si el progreso técnico no trae de forma automática la libertad, si del

curso de la historia no cabe esperar nada que no sea una acumulación de escombros y la repetición infinita de una catástrofe, entonces habría que *detener* la historia, en lugar de confiar en su decurso. La libertad no aguarda al final de la historia, sino que irrumpe en el momento en que la historia se detiene: «El reino de Dios no es el *télos* de la dinámica histórica —escribe Benjamin en el *Fragmento teológico-político*— (…) Considerado históricamente no es meta, sino fin». Pero ¿cómo se traduce políticamente el rechazo de esa idea de progreso que, en los *Pasajes*, aparece ante todo como una categoría historiográfica? ¿Cómo se puede detener la historia? Para responder a esta pregunta, debemos regresar al escrito de 1921 acerca de la violencia. Y veremos que, si bien la aproximación de Benjamin a la cosificación de las relaciones sociales es marxista en lo esencial, en cambio ya no lo es su respuesta política a dicha cosificación.

III

En la época en que Benjamin escribe su ensayo *Sobre la crítica de la violencia*, el socialismo europeo está enzarzado en una dura polémica acerca del significado de la revolución bolchevique de 1917 y, más en concreto, acerca de la función de la violencia en la revolución. Esta polémica venía de tiempo atrás. Desde finales del siglo XIX, y en parte por influencia del propio Engels, se abre paso en el socialismo europeo la convicción de que es posible conquistar de forma pacífica los objetivos de la clase obrera mediante la participación en las instituciones del Estado burgués, especialmente el Parlamento. Al mismo tiempo, la perspectiva de una revolución violenta se hace cada vez más improbable. Engels observó que el desarrollo de las armas y de los ejércitos impediría que los trabajadores lograsen vencer al Estado burgués en un enfrentamiento violento, directo, revolucionario; pero la improbabilidad de la revolución no se debía únicamente a consideraciones estratégicas. Más allá de esto, en el cambio de siglo la revolución se vuelve más improbable porque, aparentemente, había dejado de ser necesaria. Los teóricos del socialismo observaban que el propio desarrollo de las fuerzas productivas había contribuido a mejorar el nivel de vida de las masas, refutando así las predicciones económicas de Marx acerca del empobrecimiento creciente de los trabajadores como una de las condiciones principales de la revolución. De este modo, a partir de los escritos de Eduard Bernstein se forma en el seno del socialismo alemán una corriente «revisionista», que abandona la perspectiva de una revolución violenta y confía la consecución de sus objetivos a la evolución de las fuerzas productivas y a la democracia parlamentaria.

Naturalmente, esta profunda revisión en la concepción de los *medios* de acción política suscitó de inmediato la respuesta del ala más radical del socialismo. Contra los revisionistas, autores como Luxemburg o Lenin insistieron en la necesidad de la revolución, con el argumento de que la sustitución de los medios políticos violentos por los pacíficos medios parlamentarios obligaba, en último término, a abandonar también los *fines* del socialismo. Pues, para los partidarios de la revolución, el fin último de la acción política socialista no consistiría en erradicar la pobreza o la miseria de las masas, sino en erradicar la *explotación*; es decir, la extracción de plusvalía, que la teoría económica de Marx considera la única fuente de riqueza de la burguesía. Y la explotación, en efecto, no desaparece mediante el desarrollo de la técnica o el despliegue de las fuerzas productivas, ni se elimina con medidas reformistas arrancadas a la burguesía mediante alguna efímera mayoría par-

LA APROXIMACIÓN DE BENJAMIN A LA COSIFICACIÓN DE LAS RELACIONES SOCIALES ES MARXISTA EN LO ESENCIAL, (…) NO LO ES SU RESPUESTA POLÍTICA A DICHA COSIFICACIÓN



3.

lismo para convertirse en la doctrina de *una* facción, el proletariado, empeñada en una lucha a muerte contra otra facción, la burguesía. Para Kautsky, esta lógica de amigos y enemigos tenía como consecuencia inevitable el terror bolchevique y la traición de los ideales del socialismo. Pues Kautsky se niega a aceptar que cualquier medio esté justificado para la realización de esos ideales. Antes bien, el empleo de medios criminales imposibilita la

lamentaria de los partidos socialistas. La supresión de la explotación solo es posible mediante la total expropiación de la burguesía y su eliminación como clase, y por consiguiente solo una verdadera revolución, con toda su carga de coacción y violencia, podría cumplir los verdaderos objetivos del socialismo.

Esta polémica entre reformistas y revolucionarios se agudizó después de los acontecimientos de 1917. Cuando Benjamin escribe su ensayo sobre la violencia, la polémica está representada principalmente por dos escritos: *Terrorismo y comunismo*, publicado en 1919 por Karl Kautsky, y la respuesta que, con el mismo título, escribió Leo Trotsky un año después. En su contribución a esta polémica, Kautsky criticaba la revolución bolchevique en parte con argumentos sociológicos (afines, por lo demás, a los de un observador «burgués» como Max Weber), señalando la ineficacia económica, la burocratización o la corrupción del nuevo sistema. Pero, sobre todo, Kautsky acusaba a los bolcheviques de haber instaurado un régimen de auténtico terror político, sin precedentes en los experimentos socialistas anteriores. El comunismo soviético, según Kautsky, había renunciado a la pretensión universalista del socia-

consecución de los fines mismos, porque los contradice: «Los bolcheviques solo pueden [recurrir a la violencia] siendo infieles al valor sagrado de la vida humana, proclamado por ellos y que es lo que justifica su causa (...). El fin no justifica todos los medios, sino solo los que están en armonía con él. Un medio contrapuesto al fin no se justifica por éste».[4]

Es importante subrayar que Kautsky lleva a cabo su principal crítica de la revolución soviética en los términos de una discusión en torno a los medios y los fines de la política socialista. Trotsky le responde exactamente en los mismos términos, si bien su posición es justamente la contraria. Pues, para el revolucionario bolchevique, es obvio que el único medio que permite acabar con la opresión y la explotación es el uso sistemático de la violencia contra la burguesía. Por supuesto, Trotsky admite sin vacilar que es precisamente *el fin* perseguido por la violencia lo que justifica el recurso a ella, y lo que distingue desde un punto de vista normativo la violencia revolucionaria de, por ejemplo, los ataques de la contrarrevolución: «La gendarmería zarista ahorcaba a los trabajadores que luchaban por un régimen socialista. Nuestras Comisiones Extraordinarias fusilan a los grandes terratenientes, a

los capitalistas, a los generales que intentan restablecer el régimen capitalista. ¿Se percibe este… matiz? ¿Sí? Para nosotros, los comunistas, es por completo suficiente».[5]

Es obvio que estas palabras traslucen cierto cinismo, pero para comprender la posición de Trotsky frente a Kautsky debemos poner ese cinismo entre paréntesis y reconocer el problema de fondo que enfrenta a ambos autores. Pues si el reformista Kautsky tiene razón al afirmar que ningún fin político justifica el recurso a medios violentos, el revolucionario Trotsky puede hacer valer, por su parte, un principio básico del realismo político, conforme al cual la renuncia a la violencia convierte al actor político no solo en una víctima, sino en el fondo también en un *cómplice* del triunfo de la violencia de sus antagonistas. Y esta elección entre el triunfo de la violencia propia o de la violencia ajena es la alternativa ante la que el revolucionario se encuentra en la sociedad capitalista, que no es (como afirma la burguesía y como parece haber creído el socialismo «revisionista») un contexto pacífico, sino, muy al contrario, un contexto de violencia constante, estructural, normalizada. En la octava tesis del escrito *Sobre el concepto de historia*, Benjamin expone esta idea en un lenguaje schmittiano: «La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que vivimos es la regla». Por eso es lícita la violencia revolucionaria. La revolución requiere, y justifica, el recurso a *todos* los medios porque la revolución contrarresta una violencia previa y constante, la violencia de la opresión de clase. Discutiendo el valor sagrado de la vida humana que Kautsky invoca, Trotsky resume este punto de vista en un pasaje especialmente expresivo: «Para hacer que el individuo sea sagrado debemos destruir el orden social que lo crucifica. Y este problema solo puede resolverse a sangre y fuego».

Quizás hoy nos resulta difícil admitir esta posición, pero si se acepta, contra el reformismo, el punto de vista revolucionario; si se admite que la violencia revolucionaria responde a una violencia anterior, que es la opresión capitalista, entonces las posiciones antagónicas representadas por Kautsky y Trotsky conducen a una aporía, pues ambas tienen de su parte buenas razones y *ambas* justifican la violencia. Y es que, en efecto, frente a la defensa explícita de la violencia revolucionaria, el reformismo puede interpretarse como una defensa de la violencia opresiva de la sociedad capitalista, o también como una defensa del poder del Estado, del derecho, del orden social vigente, frente a la violencia de los actos que, como los actos revolucionarios, quisieran conculcarlo.

Pues bien, el ensayo de Benjamin *Sobre la crítica de la violencia* desarrolla esta aporía e indica una vía que pretende conducir más allá de ella. A primera vista la argumentación de Benjamin parece situarse en un terreno distinto, más relacionado con la filosofía del derecho que con la política o con la teoría de la revolución. En efecto, buena parte de este denso y oscuro escrito consiste en una crítica de las dos principales teorías rivales en el ámbito de la filosofía del derecho: el iusnaturalismo y el positivismo jurídico. No obstante, es evidente que no son las discusiones relacionadas con la fundamentación del derecho lo que interesa a Benjamin. El iusnaturalismo y el positivismo figuran en su argumentación simplemente como dos criterios diferentes para enjuiciar la corrección de las acciones. Y Benjamin critica ambos criterios mostrando en qué medida permiten justificar *por igual* la violencia, aunque se trate en cada caso de tipos diferentes de violencia.

Si se admite la tesis iusnaturalista de que existen principios de justicia

FRENTE A LA DEFENSA EXPLÍCITA DE LA VIOLENCIA REVOLUCIONARIA, EL REFORMISMO PUEDE INTERPRETARSE COMO UNA DEFENSA DE LA VIOLENCIA OPRESIVA DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA

3.
Stalin, Lenin y Kalinin en 1919. Foto: Wikimedia Commons.

LA VERDADERA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA DEBERÍA REBASAR AMBAS VARIANTES DE LA VIOLENCIA Y SITUARSE EN UN TERRENO ENTERAMENTE DISTINTO

naturales, entonces es posible justificar toda acción que resulte ser un medio eficaz para la realización de esos principios: para el iusnaturalismo, el fin justifica los medios. Si por el contrario se admite un criterio positivista para enjuiciar las acciones, solamente se justificarán aquellas acciones que estén autorizadas por las leyes, sean cuales sean los fines que persigan: para el positivismo, por tanto, son los medios jurídicamente legítimos los que a su vez garantizan la legitimidad de los fines de las acciones. Benjamin resume de este modo la diferencia entre ambas teorías: «El derecho natural aspira a 'justificar' los medios por la justicia de los fines; el derecho positivo a 'garantizar' la justicia de los fines por la legalidad de los medios».[6] Ahora bien, es fácil ver que ninguno de estos dos enfoques es capaz de desarrollar una crítica radical de la violencia, de *toda* violencia. Pues el iusnaturalismo justifica la violencia que se ejerce en nombre de *fines* que se consideran naturalmente justos; y por su parte, el positivismo proscribe toda acción que no se ajuste a las normas jurídicas vigentes, y de este modo justifica la violencia con la que el Estado o el orden social existente se abate sobre todo aquel que quiera conculcar esas normas —por ejemplo, con el propósito de implantar otras más justas. Y en este punto podemos conectar la crítica benjaminiana de la violencia con la alternativa entre revolución y reforma. Pues la violencia iusnaturalista puede interpretarse fácilmente como la violencia revolucionaria que se ejerce con el objetivo de fundar un orden nuevo y más justo; mientras que la violencia positivista es la violencia del *statu quo*, la violencia con la que el Estado mantiene el orden vigente y reprime todo intento de fundar un orden nuevo.

Situado ante la alternativa entre reformismo y revolución, es obvio que Benjamin escoge la segunda. Pero su elección no es incondicional, sobre todo en este texto de 1921, perteneciente a una época en la que todavía sus convicciones políticas se inclinaban más al anarquismo que al comunismo. Pues para él la revolución no logra escapar al círculo de la violencia si su objetivo es fundar un nuevo orden de opresión. La revolución representa en tal caso una forma de violencia que *funda* un orden de dominación (*rechtssetzende Gewalt*), simétrica a la violencia que *mantiene* el orden de dominación vigente (*rechtserhaltende Gewalt*). La verdadera crítica de la violencia debería rebasar ambas variantes de la violencia y situarse en un terreno enteramente distinto. Pero la argumentación de Benjamin llega así a una encrucijada, pues son dos las alternativas posibles a las formas de violencia antagónicas, pero complementarias, que él mismo distingue. Una primera alternativa consiste en una forma de interacción de la que quedase enteramente excluida la violencia; y una segunda alternativa consiste en una violencia nueva, inédita, que no comparte los rasgos de las otras formas de violencia porque se sitúa más allá de toda teleología, de toda utilidad, de toda lógica de medios y fines.

Benjamin explora ambas posibilidades. En una página sorprendente, distingue varias formas de solución de los conflictos de las que queda enteramente excluida la violencia, y entre ellas destaca el diálogo: «Hay una esfera de acuerdo humano que carece hasta tal punto de violencia que es enteramente inaccesible a la violencia: la auténtica esfera del 'entendimiento', el lenguaje» («Zur Kritik der Gewalt», p. 54.). En cierto sentido, también el diálogo está más allá de la lógica instrumental de los medios y los fines. Pues el entendimiento lingüístico no puede obtenerse instrumentalmente por parte de un único hablante, al modo como se logra un fin mediante la in-



© bresel, Creative Commons

tervención instrumental en el mundo físico. Al contrario, el entendimiento sólo es posible si los interlocutores reconocen libremente aquello de lo que el hablante quiere convencerles. Esta libertad es absolutamente necesaria para que se alcance un verdadero acuerdo, y en este sentido puede afirmarse que el lenguaje impone entre los hablantes un tipo de relación de la que queda excluida por principio la instrumentalización mutua.[7] El diálogo es, por tanto, una forma de acción no instrumental, y además es una alternativa a la violencia, a toda violencia. Pero Benjamin abandona esta prometedora perspectiva de una crítica de la violencia tras apenas esbozarla. Pues para él esta alternativa no podría llegar a ser una fuerza histórica, dado que ni las tareas de las que depende la supervivencia de la especie humana, ni la acción que podría cambiar radicalmente la historia, son imaginables sin violencia. Y a esta observación antropológica de Benjamin en 1921 podría añadirse, como un argumento más a favor del carácter inevitable de la violencia, la posterior convicción del Benjamin marxista de que la sociedad capitalista es un orden fantasmagórico de violencia estructural, de opresión normalizada, que únicamente la violencia puede hacer saltar por los aires: «Toda representación de una solución concebible de las tareas humanas, por no hablar de una liberación del círculo embrujado de todas las condiciones existenciales que la historia mundial ha conocido hasta ahora, sigue siendo irrealizable si se suspende completamente y por principio toda forma de violencia» (p. 59). Por eso en las últimas páginas de su escrito Benjamin explora con más profundidad la otra alternativa, es decir, la de una forma de acción que, al igual que el diálogo, también renuncia a la lógica instrumental de medios y fines, pero que no renuncia a la violencia. Esta forma de acción es lo que Benjamin llama la «violencia divina».

Para comprender este concepto, debemos considerar en primer término su significado teológico: la «violencia divina» es, ante todo, la acción con la que Dios castiga a los hombres. Se define por la ausencia de valor instrumental, de articulación teleológica incluso: no es un *medio* para la consecución de un fin, sino más bien la *expresión* de un sentimiento. Por supuesto, solo esta forma de acción expresiva se ajusta a la naturaleza de Dios, pues cuando Dios castiga a los hombres, no lo hace con la perspectiva de obtener algún beneficio o de lograr algún fin, sino simplemente como manifestación de su justa ira. Y solamente Dios es capaz de esa violencia verdaderamente divi-

BENJAMIN ABANDONA ESTA PROMETEDORA PERSPECTIVA DE UNA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA TRAS APENAS ESBOZARLA


© Cliff1066, Creative Commons.

na, porque solo Dios es capaz de actuar de un modo absolutamente no instrumental, absolutamente exento de consideraciones teleológicas. Solo Dios, pero no los poderes míticos, cuya violencia está siempre teñida de antropomorfismo y, por tanto, contaminada de un carácter instrumental. Pues la violencia de los poderes míticos, al igual que la violencia de la historia humana, obedece siempre el designio de mantener un régimen de opresión o de fundar uno nuevo. En cambio, Dios descarga su furia sobre la injusticia y la opresión existente sin fundar una opresión nueva; ni los poderes míticos, ni la propia historia humana, son capaces de eso:

> Así como en todos los ámbitos Dios se contrapone al mito, así la violencia divina se contrapone a la violencia mítica. De hecho, ambas se contraponen punto por punto. Si la violencia mítica establece un derecho, la violencia divina aniquila el derecho; si aquélla pone límites, ésta aniquila sin límite; si la violencia mítica acarrea una culpa al tiempo que expía otra, la violencia divina redime; si aquélla amenaza, ésta golpea; si aquélla es sangrienta, ésta es letal sin ser sanguinaria.[8]

Benjamin muestra la diferencia entre la violencia mítica (y humana) y la violencia divina contraponiendo el mito griego de Niobe y la historia bíblica de Coré (*Nm*, 16). Niobe desencadenó la furia mítica, apasionada y sanguinaria de los dioses griegos por querer igualarse a ellos, es decir, por desafiar su poder; en cambio, Coré y sus hombres, a los que Benjamin se refiere como «levitas privilegiados» (p. 62), son aniquilados en un acto de pura violencia divina. Lo esencial para comprender la interpretación que Benjamin propone de estos ejemplos está, precisamente, en ese carácter privilegiado de aquellos a quienes Dios castiga en el pasaje bíblico. Pues si la violencia de los dioses míticos tiene por objetivo restaurar el poder que la *hybris* humana ha desafiado, en cambio la violencia divina es el castigo fulminante (desapasionado, abstracto y, en este sentido, no sanguinario) de la injusticia y la opresión. Es la manifestación de la ira divina contra los opresores. Y, por supuesto, desde esta perspectiva el concepto teológico de violencia divina puede adquirir también un significado profano y político.

Algunos fenómenos humanos, como las explosiones de furia, pueden interpretarse como aproximaciones a la violencia divina. Lo son precisamente por su carácter no instrumental: «Por lo que respecta al hombre, la furia, por ejemplo, le conduce a las explosiones más visibles de una violencia que no se refiere como medio a un fin prefijado. La furia no es medio, sino manifestación» (pp. 59-60). La justa ira de los oprimidos contra los opresores podría interpretarse como trasunto político de la ira de Dios. Pero la furia política que expresase indignación y que fuese fin en sí misma, la furia que no reparase en consideraciones instrumentales, que no quisiera ser medio de otra cosa ni lograr nada más allá de su propia manifestación, solo podría considerarse divina si de verdad estuviera libre del círculo que forman los otros dos tipos de violencia,

es decir, solo si esa violencia divina no fuese un medio para mantener un poder ya existente, ni tampoco para fundar uno nuevo. Y en este sentido la traducción política del concepto de violencia divina apunta hacia una forma de acción situada más allá de la disyuntiva entre reforma y revolución. No en vano la inspiración de Benjamin en el terreno de la teoría política se sitúa más en las *Reflexiones sobre la violencia* de Georges Sorel, que en la polémica de Trotsky contra Kautsky. Pues la violencia divina *tampoco* se identifica con la revolución que funda un orden nuevo, sino que se corresponde más bien con ese instante de toda revolución en el que el orden viejo se derrumba, en el que se suspende la violencia precedente, pero todavía no se ha fundado una violencia nueva. La violencia divina no es la violencia revolucionaria si la revolución aspira a fundar un orden nuevo. Benjamin apunta que, como violencia política, la violencia divina «puede manifestarse en la guerra verdadera y en el juicio de Dios de los hombres contra el criminal» (p. 66); es decir, se manifiesta en el instante preciso (y quizás *solo* en ese instante) en que los oprimidos aniquilan a los opresores.

IV

Desde la perspectiva de la crítica benjaminiana de la violencia, la dialéctica de reformismo y revolución, o de la violencia que conserva el orden social y la violencia que funda un orden nuevo, quedaría superada mediante un acto político de pura violencia divina. La justificación de la violencia que conserva el *statu quo* se corresponde con la justificación de la violencia revolucionaria, y ante esta situación aparentemente aporética Benjamin propone su peculiar variante teológica, mesiánica, de la violencia. A diferencia de la violencia latente y estructural de un reformismo que contribuye a perpetuar la opresión, la violencia divina la destruye; pero a diferencia de la violencia revolucionaria, la violencia divina no quiere fundar un orden nuevo. Su irrupción en el mundo histórico señala el instante en que la historia, como historia de opresión, se detiene; el instante de su irrupción es la pequeña puerta por la que el Mesías entra en la historia.[9] Benjamin cree ver aquí una salida al círculo de la violencia política. Pero, ¿de verdad lo es? ¿De verdad esta coloración mesiánica de la violencia equivale a una *crítica* de la violencia?

BENJAMIN CREE VER AQUÍ UNA SALIDA AL CÍRCULO DE LA VIOLENCIA POLÍTICA. PERO, ¿DE VERDAD LO ES?

La oscura referencia de Benjamin a la historia bíblica de Coré no es suficiente para desentrañar el sentido que Benjamin da a su concepto de violencia divina, pero evoca actos terribles de justa venganza. Slavoj Zizek ve un ejemplo paradigmático de esta mesiánica violencia benjaminiana en la ejecución de Luis XVI en 1793: más allá de su utilidad, de su importancia estratégica para el curso de la Revolución francesa, la muerte del rey tuvo ante todo el valor de un acto de desagravio, de «venganza pública», como dijo Robespierre en un discurso pronunciado ante la Asamblea que finalmente decidió la ejecución.[10] Quizás podamos imaginar otros ejemplos de esta implacable violencia mesiánica. Toda venganza de los oprimidos contra los opresores puede serlo: la rebelión de los esclavos liderada por Espartaco, las revueltas de los campesinos en la Alemania de Lutero, el asesinato de la familia Romanov. Pero esta traducción política del concepto de violencia divina se hace tanto más inquietante cuanto más se conecta con la concepción de una sociedad estructuralmente penetrada por la dominación y la opresión.

Esta concepción de la sociedad es la del marxismo revolucionario, que se toma completamente en serio la tesis de que la riqueza de la burguesía pro-

MÁS QUE UNA CRÍTICA RADICAL DE LA VIOLENCIA, EL CONCEPTO BENJAMINIANO DE VIOLENCIA DIVINA IMPLICA UNA JUSTIFICACIÓN MESIÁNICA DEL TERROR

cede exclusivamente de la *explotación* del proletariado y que, por tanto, ya solo ve la sociedad capitalista como un régimen de opresión normalizada, de violencia estructural que no puede paliar ningún tipo de reformismo, ningún compromiso entre clases. Ésta es también, por supuesto, la concepción de la sociedad del Benjamin de los *Pasajes* o las tesis *Sobre el concepto de historia* (y salvo por el concepto de clase social, es también la concepción de quienes, en nuestros días, desenmascaran toda relación social como una forma de violencia). Pero precisamente en conexión con la teoría marxista de la sociedad, la violencia divina que se sitúa más allá del reformismo y de la revolución adquiere su significado más inquietante. Pues cuando la opresión deja de ser directamente política y pasa a convertirse en una opresión ante todo económica, ya no son individuos concretos, reconocibles, quienes ejercen y representan la opresión, sino que ésta queda cristalizada en anónimas estructuras cosificadas. Y lo paradójico, y lo terrible, es que a medida que se consuma el anonimato de la opresión, ya no son menos, sino *más*, los merecedores de la venganza divina. Y así, en una sociedad que se considera estructuralmente opresiva, enteramente penetrada por relaciones de dominación, la violencia divina que debe suspender la opresión y vengar a los oprimidos ya no puede dirigirse contra la figura de un tirano, sino que sus objetivos son infinitamente más numerosos. En el caso de las variantes más violentas del marxismo, estos objetivos se identificaron con todos los miembros de la clase social responsable de la opresión: la burguesía. Así se justifica el terror revolucionario posterior a 1917 (en lo que tuvo de «venganza pública»), o el terrorismo ultraizquierdista europeo de la década de 1970, o el delirio asesino de la Camboya de Pol Pot. Pero quizás es en el terrorismo de inspiración religiosa de nuestros días donde encontramos la representación más exacta y sobrecogedora de la violencia divina benjaminiana. Pues esta variante del terror comparte con el marxismo la idea de que la sociedad contemporánea es un régimen de opresión estructural y anónima; pero, a diferencia del marxismo, el terror religioso distribuye la responsabilidad por esta opresión de un modo que va más allá de las distinciones de clase, y en consecuencia multiplica el número de víctimas potenciales. La culpa de la opresión ya no es de un tirano, ni siquiera de una clase social. La culpa es de una civilización, de una situación histórica. La culpa es, incluso, de la Historia misma, entendida muy benjaminianamente como una historia catastrófica y que marcha en una dirección absolutamente errada. Y como para Dios mismo, para esta versión actual de la violencia divina *todos* son (somos) culpables, pues una opresión que ya no está localizada, sino que es completamente estructural y difusa, es una opresión de la que nadie es directamente responsable, pero simultáneamente lo son todos. La violencia divina puede, pues, ejercerse sobre cualquiera. Y de ahí que, por primera vez en la historia, la violencia divina contemporánea sea completamente indiscriminada y ejecute la venganza de Dios sobre cualquiera: opresores y oprimidos, culpables e inocentes, burgueses y proletarios, militares y civiles, personas que hacen cola, viajeros de transportes públicos, oficinistas.

Más que una crítica radical de la violencia, el concepto benjaminiano de violencia divina implica una justificación mesiánica del terror. La violencia divina de la que habla Benjamin no es la violencia revolucionaria. Es la violencia asesina de quienes creen ser los elegidos para manifestar la ira de Dios y vengar a los oprimidos. Pero si esto es así, entonces Benjamin no logra romper el círculo de la violencia histórica: a la violencia que instaura

un derecho y a la que lo conserva, simplemente hay que añadir la efímera y estéril violencia asesina de los oprimidos contra los opresores. Una violencia que, precisamente en una sociedad estructuralmente opresora, es todo lo contrario de lo que pretende ser y se convierte forzosamente en una violencia ciega, arbitraria, injusta e inútil.

V

Las reflexiones de Benjamin sobre la violencia empiezan y terminan ante una pregunta que la teoría política revolucionaria nunca supo resolver: cuál es la respuesta correcta a la opresión. Quizás la posición de Benjamin puede interpretarse como una respuesta equivocada a esta pregunta difícil. La violencia puede ser la única forma de hacer saltar por los aires la férrea estructura de las relaciones sociales cosificadas, pero la violencia de los medios para la emancipación puede contradecir de tal modo el sentido de su propio objetivo que se haga imposible lograrlo. Benjamin se percató de esta aporía e intentó resolverla con un concepto de acción política situado más allá de la lógica instrumental de los medios y los fines, y cuyo modelo es la manifestación de la justa ira de Dios. Pero es muy dudoso que la violencia divina logre resolver el problema. Es más probable que no sea sino una de sus variantes. Quizás Benjamin habría debido tomar más en serio la alternativa de una renuncia radical a la violencia, alternativa que él mismo apunta y que inmediatamente rechaza. En tal caso habría podido contemplar de otro modo la elección entre reforma y revolución. Habría podido admitir un tipo de reformismo que, en lugar de mantener el *statu quo* y hacerse cómplice de la catástrofe que es la historia humana, fuese realmente capaz de suprimir la opresión, de quebrar la férrea cosificación social y de establecer formas de convivencia social más libres. Por otro lado, este reformismo que realmente cambia las cosas se confunde con las revoluciones incruentas, cuyo modelo quizás no debe buscarse en 1917, sino en 1989. Seguramente es de este reformismo, y no de la violencia divina, de donde cabe esperar una verdadera alternativa a la opresión y una verdadera crítica de la violencia. ❖

QUIZÁS BENJAMIN HABRÍA DEBIDO TOMAR MÁS EN SERIO LA ALTERNATIVA DE UNA RENUNCIA RADICAL A LA VIOLENCIA

Notas

1. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, vol. 1, p. 60. Para comprender el proyecto de los *Pasajes*, es interesantísima la introducción de R. Tiedemann, editor de la obra (cf. vol. 1, pp. 9-41). V. también S. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1995; y R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, München, DTV, 1997, pp. 217-246. Acerca del concepto de fantasmagoría, puede consultarse también J. A. Zamora, «El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno», en *Taula*, 31-32, 1999, pp. 129-151.

2. W. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire», en *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 224.

3. *Das Passagen-Werk*, vol. 1, pp. 135-136. Citado también en R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, pp. 228-229.

4. K. Kautsky, *Terrorismo y comunismo*, Madrid, Júcar, 1977, p. 9.

5. L. Trotsky, *Terrorismo y comunismo*, Madrid, Júcar, 1977, p. 198.

6. W. Benjamin, «Zur Kritik der Gewalt», en *Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, p. 43. Cf. sobre esto: A. Honneth, «Eine geschichtsphilosophische rettung des Sakralen», en *Pathologien der Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 2007.

7. V. sobre esto J. Habermas, *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 63 y ss.

8. W. Benjamin, «Zur Kritik der Gewalt», p. 62.

9. Cfr. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, en *Illuminationen*, p. 261.

10. Cfr. S. Zizek (ed.), *Robespierre: entre vertu et terreur*, Paris, Stock, 2008, p. 161. Esta expresión de Robespierre aparece en su discurso ante la Asamblea Nacional, pronunciado el 3 de diciembre de 1792.



Itinerarios fotográficos en Walter Benjamin

Autor
Francisco José Sánchez Montalbán
Profesor de Fotografía. Universidad de Granada.
Autor de *Bajo el instinto de Narciso. El arte de la fotografía: conceptos, lenguajes estéticos y metodologías.*

La suspicacia es tan vanidosa como agitados son sus efectos. En la época en que la fotografía irrumpe sin respeto en el panorama iconográfico de nuestra cultura, las voces eruditas adolecen de criterios para acertar en una diana invisible donde sin remedio defender las tradicionales formas de representación. Walter Benjamin es reflexivo en las alternativas que se abren a partir de la aparición de este nuevo medio —así como también del cine— y de los procesos de cambio que se producirían en el terreno artístico y en su concepción. Con una prosa ataviada de lúcidas imágenes, aporta una compilación de textos relativos a la fotografía, que aún en nuestros días son un referente inexcusable para comprender las maniobras evolutivas de los medios audiovisuales. La fotografía desde una ontología mecánica invade las estéticas del momento, proyectando inclusive sus efectos a ambientes culturales, sociales y políticos. Es usual acercarse a Walter Benjamin para explorar las síntesis más elocuentes que la fotografía ha producido en una sociedad donde la pintura es empujada por una burguesía, que, ansiosa de novedades, afronta el nuevo medio en una lid simbólica donde el arte tradicional sale pugnado en todos sus frentes.

1.



De esta manera Benjamin se sitúa en un vértice complejo entre las tradicionales, románticas y burguesas formas del arte —donde el aura domina todas las representaciones— y las más vanguardistas estéticas innovadoras. Esta paradoja no es sino un atajo para revelar la naturaleza de las maniobras que conlleva este momento de transición; es decir, que junto a la permanencia de las formas tradicionales del arte, los nuevos medios de producción —entre ellos la fotografía— cumplen un papel fundamental en los procesos culturales de transformación social.

Benjamín ha retratado en sus textos, algunos de ellos tan escuetos como intensos, momentos fascinantes sobre cómo los nuevos medios son protagonistas en una sociedad que cuestiona los conceptos artísticos y políticos a través de las cualidades reproductivas del arte. En estas indagaciones intelectuales, la fotografía adquiere un protagonismo fundamental al tener, al igual que los primeros trabajos en cine o los primeros discos de reproducción musical, una gran capacidad para la representación de la realidad. Por esta razón las estampas fotográficas son planteadas por Benjamin como imprescindibles para entender el proceso

social de la vanguardia europea, como un medio con una innata capacidad de reproducir; capacidad que viene dada por su carácter técnico de producción. El papel de la fotografía o del cine y el de todas las artes —afectadas por los avances tecnológicos de una cultura inaugural de los *mass media*— es analizado en Benjamin, entonces, desde una perspectiva social como un elemento polarizador del momento político. Figurada como un instrumento revolucionario, la fotografía se convierte en una herramienta circunstancial que contribuye a la formación de las iconografías culturales; como en la pintura, o en la escultura, lo real es simplemente una paradoja inicial que pierde sentido en tanto que los valores plásticos, culturales, iconográficos, etc., toman un mayor protagonismo. Benjamin está convencido del uso social y de testimonio de la fotografía y, desde una inspiración vanguardista, posiciona a la fotografía en una función documental imprescindible para los surrealistas necesitados de documentación gráfica y simbólica. Muestra de ello son las numerosas referencias a Atget, fotógrafo que resume en su obra la tan reiterada obsesión surrealista por lo parisino. Como veremos más adelante, lejos del acontecimiento, la fría mirada de Atget captura una realidad en el límite de la desaparición con una actitud documental y social, en unas fotos que corren del testimonio a la mirada y del arte al compromiso político.

Esta pericial característica documental hace a la fotografía comportarse como un espejo político en la realidad, como un traductor ideológico de la mirada, algo que puede ser susceptible de críticas y opiniones contrarias. Benjamin realiza en sus textos un recorrido por la historia de las suspicacias que ha despertado la fotografía como medio revolucionario —coetáneo al despunte del socialismo—, a través del que comprobamos que su capacidad mimética, obtenida por medios técnicos, se opone al sentimiento clasicista de creación artística, con la labor humana, la destreza, la mano del autor y el genio como elementos fundamentales para la creación de una obra de arte. Esta línea divisoria marcará históricamente el debate sobre el concepto de artisticidad de la fotografía en dos conceptos: el pictórico, en el que la fotografía, con las mismas directrices básicas que la pintura, ofrecería a ésta un instrumento o una técnica más de expresión plástica; y el puramente fotográfico, en el que la fotografía artística se alzaría con bases originales, manifestadas por su propia naturaleza científica, aportando particulares elementos expresivos al artista.

En este sentido baste recordar las referencias a Baudelaire, quien en la defensa del arte sitúa a la fotografía en los terrenos de la industria y la tecnología, e intenta establecer una clara diferencia entre la fotografía como un simple instrumento de memoria de lo real y el arte como pura creación imaginaria, dejando pues el papel de la fotografía reducido a una servidumbre de las artes y las ciencias. Benjamin está hallando en el poeta maldito una sintonía conceptual de la fotografía. Efectivamente, no enarbola un rechazo o una aversión específica por la fotografía —aunque sí su empleo en el terreno artístico de una manera directa y específica—, si bien la entiende como una producción intelectual y moderna. Visionariamente comprenderá que ni Baudelaire ni la crítica chispeante de su momento supo encauzar sus críticas de manera correcta. Benjamin aseguraría refiriéndose a Baudelaire y Wiewrtz que ninguno de los dos «supieron darse cuenta entonces de las direcciones hacia donde, en su autenticidad, apuntaba implícitamente la fotografía»,[1] aludiendo con esto a los inagotables caminos de la reproducción y sus consecuencias sociales y simbólicas y a las nuevas formas de ver, entender y conceptualizar el mundo.

BENJAMIN ESTÁ CONVENCIDO DEL USO SOCIAL Y DE TESTIMONIO DE LA FOTOGRAFÍA

1.
Joseph Nicéphore Niépce, *Primera fotografía permanente* (1826). Foto: Wikimedia Commons.

W. BENJAMIN SE PREGUNTA SI EL PIE DE FOTO NO LLEGARÁ A CONVERTIRSE EN UNO DE LOS ELEMENTOS BÁSICOS Y FUNDAMENTALES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

De la luz y la palabra

Calmo, en plomizos pasos, Benjamin se referirá después a la necesidad de incorporar aspectos verbales a la comprensión y divulgación de la fotografía; y como si la soledad de la imagen no surtiese el efecto exacto para la divulgación del mensaje, incorpora el pie de foto como el protagonista clave para que todo funcione correctamente:

> La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales, y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación.[2]

De esta forma W. Benjamin se pregunta si el pie de foto no llegará a convertirse en uno de los elementos básicos y fundamentales de la imagen fotográfica. El pie de foto —chuleta traductora de aquello que vemos—, que libera de la sombra, que rescata del analfabetismo visual, ejerce una contundente influencia sobre el acceso a la imagen. Fotografías de diarios, publicidad e incluso piezas artísticas albergan el texto como un tesoro explicativo, que ya Benjamin formula como una información sumamente apreciable, en especial, en relación con los titulares que acompañan a la fotografía en prensa. La relación entre texto y fotografía ha condicionado en el espectador la dirección de su intelecto, situación ésta que hipoteca la fotografía a un texto represor, que, aunque clarificador, puede restar libertad de significados a la imagen.

Benjamin traslada a la fotografía a un paisaje semántico circunscrito por un texto que apoya, enuncia y narra la información visual, pero que en ocasiones, ineludiblemente, puede amplificar significados adicionales que no siempre transcriben de manera literal la imagen fotográfica. Es evidente que Benjamin comprende estas dos vías y da pie a que ambas se combinen en una suerte azarosa en la que, quizá, la metáfora surgida de la suma de los fragmentos —visuales y literarios— pueden formar un registro significativo amplio, capaz de relacionar, identificar y contraponer entre sí los argumentos y referencias subjetivas que conllevan. Así, la fotografía desata lo no visible, sugiere sentidos y permite que la realidad se convierta en signos y símbolos significantes. El relato fotográfico, pues, a partir de su correspondencia con el texto, se organiza esencialmente a través de referencias canalizadas, ajustadas a insinuaciones simbólicas y estereotipadas, de forma que sobre las representaciones siempre resulte fácil proyectar estructuras conceptuales experimentadas.

En estas circunstancias la realidad juega un papel fundamental en el acto de reproducción: un papel intelectual, de creación y de construcción. Es evidente que, para Benjamin, la realidad es una percepción mística e ilusoria que la fotografía toma aferrada como inexorable y firme. En sus excitantes argumentos podemos encontrar referencias apasionantes acerca de cómo las novedosas tecnologías son protagonistas en las primeras décadas del siglo XX por su capacidad de reproducción a gran escala; Benjamin proyecta una transformación social, casi profética y visionaria, a partir de los *mass media*; en su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, habla del proceso de mecanización y de uso de los medios en el arte, de cómo estos hacen mudar de aires conceptos y experiencias, y con ellos nuestra ex-

periencia del mundo. Para Benjamin, la reproducción posibilita el encuentro desarrollado con las obras de arte, de una forma mejorada y directa, facilitando un tamaño mejor para el entendimiento y una dinámica divulgativa distinta.

El aura: erótica de la identidad fotográfica

En esta fase reproductiva Benjamin introduce el concepto de aura como la identidad propia del objeto, la textura sustancial e irrepetible de lo real que se pierde a través de la fotografía. Parece entreverse en sus palabras un cierto desconsuelo que lamenta no hallarse más allá de la relación icónica, referencial y formal entre la realidad y la representación, entre el aura y el vacío, pero Benjamin adelanta las características de identidad de la imagen y explica —relacionando la creación fotográfica con la tradicional artística de la pintura, la escultura o el grabado— que:

> La técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula del azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.[3]

Lo que Benjamín parece localizar en la fotografía es un carácter de interrupción temporal, de congelación de un instante irrepetible ligado a la aparición inmediata de su doble, a la esencia tautológica de las relaciones entre referente y representación. En relación con esto Pierre Bourdieu incluye la dimensión temporal de la fotografía como aquella que se reconoce en la peculiaridad de congelar las escenas, en la singularidad de recortar los instantes —a veces imperceptibles— en porciones sólidas y fragmentadas de la vida irrepetible y perdida. De esta manera Bourdieu atribuye a Benjamin la facultad de localizar en la fotografía una relación precisa con la realidad, un espacio de



discernimiento instantáneo entre la imagen y la naturaleza, que implica una consecuencia social de comprensión y certeza.

Años después de que Walter Benjamin hablara de esta manera sobre las relaciones entre fotografía y naturaleza, Roland Barthes pensaría el acto fotográfico como un proceso semiótico, así como un conjunto de actos lingüísticos con respecto a la relación icono-referente. Es interesante detenerse en las relaciones que, a pesar

LO QUE BENJAMÍN PARECE LOCALIZAR EN LA FOTOGRAFÍA ES UN CARÁCTER DE INTERRUPCIÓN TEMPORAL

de la distancia temporal, encontramos entre ellos; es posible que Barthes retomase los apuntes de Benjamin en el momento en el que la imagen fotográfica tuviese por resolver la relación entre el signo y su objeto, así como las vicisitudes que surgen de la facultad que tiene de reproducirse mecánicamente de manera infinita por medio del negativo. Es evidente que Barthes avanza en esta línea proponiendo un tema no alejado de recelos en cuanto que afirma que, si el contenido de la fotografía es lo real literal, la escena en sí, ello se debe


© Wikimedia Commons

a que en el paso entre realidad e imagen se da una reducción de proporciones, de perspectiva, de color, pero no una transformación, con lo que acaba definiendo la fotografía por su perfección analógica. Barthes, que atestigua las reducciones existentes entre imagen y objeto, defiende que para pasar de lo real a su imagen fotográfica, no hace falta seccionar lo real en unidades y concebir esas unidades como signos sustancialmente diferentes del objeto representado, e introduce el componente de *analogon perfecto*. Este concepto de *perfección analógica*, de equivalente especular —pariente de la noción de aura en Benjamin— somete al referente a un puente paradójico que lo desaloja de la realidad fotografiada. Esta singularidad lo que está haciendo es centrar la imagen fotográfica en el territorio de la denotación, la cual vendrá a producir un mensaje analógico que se verá modificado por una serie de causas como el trucaje, la pose, el objeto, o por una manipulación fotográfica propiamente dicha. Ya Benjamin, a partir de la observación y reflexión acerca de un extravagante retrato de Kafka, relataba toda la parafernalia de enseres escenográficos que la moda y las ideologías estéticas asignaron a ciertos retratos de época:

> Fue entonces —dice Benjamín— cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, con sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los que aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de invierno aparece en ella un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante, recargado de pasamanerías. Frondas de palmeras miran fijamente desde el fondo. Y, como si importase hacer aún más pegajosos y sofocantes estos trópicos acolchados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero desmesuradamente grande de ala ancha, como el de los españoles.[4]

Efectivamente, tanto en estas líneas de Benjamin como en las destrezas de Roland Barthes, se destaca el rechazo a la separación entre denotación y codificación, ya que el acto técnico involucraría una clara actitud por parte del fotógrafo —que influiría directamente en la creación final de la imagen. Lo que es evidente es la incorporación de elementos connotativos, vehiculadores de una clara relación entre significante y significado, que

participan en la construcción de un idioma visual.

El valor del momento en el retrato del joven Kafka establece una distinción entre los planos denotativo y connotativo trasladándolos a la imagen fotográfica. Con ello, en la fotografía, no solo se distinguen dos planos semióticos, sino también dos mensajes: por un lado el referencial sin código y, por otro, las connotaciones icónicas y simbólicas que organizarían un mensaje codificado con valores superiores al del testimonio o al de la prueba, o como agregará R. Barthes, al de valor de certificado de existencia, al de la constatación del lapso o del momento único e irrepetible. Este instante preciso, el imposible volver a ser, hace permanecer en la fotografía algo del referente de lo que ya no es, quizá el aura que Benjamin preserva sobre todo en las fotografías anteriores a 1880, fecha que establece como una inflexión definida en la que tanto la técnica como la intención experimentan un proceso de prosperidad, de creatividad y de elocuencia que perturbarían la tradicional representación especular de la fotografía.

Benjamin identificaría el aura en la fotografía-objeto y en su pertenencia a un tiempo y contexto determinado, en la unicidad y en la obra material, en la textura y presencia misma del cuerpo fotográfico que autentifica sustancialmente que se está ante una obra de arte. Esa erótica de la entidad fotográfica la entiende desde un punto de vista pragmático; en muchas ocasiones se imagina a la fotografía con una cadena de valores estéticos aparentes solo por su impacto visual individual. Con este talante puede argumentarse su aura y su presencia en las colecciones y exposiciones de carácter artístico, de modo que se organiza una convivencia de propuestas fotográficas de artistas que dotan a la fotografía de un alto contenido estético con ofertas a las que, por determinadas razones culturales, podemos considerar arte aunque no hayan sido creadas con tal fin.

Equidistancias del arte y el documento

Por su escritura representacional existe una vaguedad entre lo que es arte representado en la fotografía —Benjamin hablará frecuentemente de las reproducciones de un referente real considerado como obra de arte o del arte como fotografía— y lo que es hacer arte con la fotografía. En el mismo sentido que Benjamin, Jean-Marie Schaeffer ha afirmado que «si la expresión arte fotográfico debe tener un sentido, es con la condición de que designe un estado pragmático de la imagen donde ésta sea válida como tal y no como medio para cualquier estrategia comunicacional transcendente: el arte fotográfico sólo puede ser el arte de la imagen fotográfica».[5] Claro que esto está sujeto a su carácter azaroso, pudiendo éste producir un resultado estético tan válido como aquel que se hace pensando y elaborándolo intencionadamente. Schaeffer mantiene que la función creadora del azar incontrolado ha descargado la responsabilidad en la trayectoria y bagaje del fotógrafo, siendo imprescindible la referencia global de la obra donde se refleje un talento regular.

Pero el sistema representativo fotográfico expuesto por Benjamín, a pesar de esta inflexión, se detiene en las formas fotográficas, en las poses, en la vestimenta, en el lugar donde se ha realizado la fotografía o en el momento exacto o aproximado…, todos ellos testimonios que se desprenden del mismo trozo de papel y que hacen pensar acerca de los gustos estéticos, el nivel económico, la actitudes particulares, el carácter personal y muchos más. Se deduce entonces que la

BENJAMIN HABLA DE RETRATOS DE GRUPO, DE REPRESENTACIONES FAMILIARES, COMO OBJETOS FÍSICOS QUE CONSTRUYEN LA MEMORIA VISUAL



fotografía propicia una nueva forma de visión de la realidad y suministra un espejo acerca de las costumbres y comportamientos humanos, estableciendo asimismo una posesión simbólica del referente. Benjamin habla de retratos de grupo, de representaciones familiares, como objetos físicos que construyen la memoria visual, estética y formal, pero que también transmiten actitudes y comportamientos. Se trata de fotografías antiguas, aquellas que defendían el aura a través del retrato y de las características y texturas de la técnica fotográfica del momento. Es posible que Benjamin, al tener entre manos ciertas fotografías con un seguro componente histórico, también las dote de un valor artístico añadido; suele producirse esta deferencia con fotografías antiguas o viejas tan solo por este hecho. El color que toma la emulsión con el paso del tiempo, la presencia decadente de sus decorados y atrezzos, sus coloreados posteriores, su parecido con estéticas pictóricas de otra época, etc., son claves que la hacen fluctuar, posiblemente, entre el arte y el documento. Estas fotos, que tardaban rato en hacerse, que conllevaban cansadas y largas poses, constituyen hoy una memoria estética de una burguesía creciente a finales del s. XIX. Se trata de legados visuales que prescriben formas, poses y maneras del gusto, de los gestos, de la vestimenta, etc. Erigen la historia y justifican el futuro. Más aún, disponen un catálogo particular de actitudes y actividades, culturalmente generalizadas, que confirman la pertenencia a una determinada sociedad.

En la observación de alguna de estas fotografías se encuentran alusiones directas a la iconografía y al simbolismo de los signos representados. Estas imágenes descubren la diferencia entre los aspectos simbólicos y anecdóticos y sus consecuencias e influencias en la sociedad. El arte, como comenta Benjamin, ha proporcionado a través de la historia una sucesión de ejemplos reveladores que se aproximan a ese concepto fotográfico centrado en las representaciones simbólicas que certifican y captan una realidad instantánea. Así lo podemos comprobar en la conocida obra pictórica de Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, donde el testimonio visual, el certificado y el símbolo son protagonistas indiscutibles. Entonces la fotografía tomará de los géneros pictóricos las formas de representación, en su mayoría cargadas de simbología y significados, para desarrollar sus formas representativas; y de la misma manera la fotografía heredaría el concepto de certificado y de documento que ilustra un acontecimiento. Es importante en este punto reconocer la importancia de los fotógrafos, quienes construyeron en gran medida la imagen y estereotipos culturales como los conceptos visuales del grupo familiar. En efecto, los fotógrafos, influidos muchas veces por los géneros pictóricos, fueron configurando formas de representación que han llegado hasta nuestros días como sistemas iconográficos relativos a la familia. Como en *La familia de*

Carlos IV, pintado por Goya en 1800, las familias ensayaban toda suerte de poses, gestos y disposiciones, y todo ello según las necesidades y caracteres visuales que perseguían mostrar.

1880

El discurso de Benjamín deja sentada cierta modulación que a partir de 1880 se genera en la producción fotográfica. El desarrollo de los procesos fotográficos promueve la pérdida de ciertos valores inherentes a la fotografía tradicional. Esta evolución acercaba la fotografía a representaciones más fieles de la realidad, pero la alejaba al mismo tiempo del aura misteriosa de las imágenes mágicas de antaño.

Benjamin comprendió que, a medida que la industria se iba desarrollando, la fotografía se fue quedando en manos de artistas más preocupados por adaptar sus creaciones a un gusto y unas preferencias burguesas, quedando la expresión fotográfica menos comprometida con las inquietudes estéticas y sociales; pero, paralelamente, iría surgiendo una revolución que entendería la fotografía no solo como arte, sino también como documento y como arma política. Benjamin sitúa su preocupación en un momento en el que coinciden una serie de circunstancias que dan lugar a una nueva concepción social y cultural; en ella, la fotografía va a jugar un papel importante incorporándose a movimientos de vanguardia que revolucionarán el horizonte artístico e intelectual de la época.

Algunos de los pasos decisivos los dio Man Ray al realizar por primera vez una serie de fotografías surrealistas que relacionaban hechos cotidianos con pulsaciones inconscientes. Estas imágenes —a las que llamó *rayografías*— fueron ejecutadas sin cámara y se basaban en una especie de escritura automática debida al azar de los objetos. El gran teórico de la fotografía y primero en comprender sus nuevas vías de creación, Lazlo Moholy-Nagy, constructivista húngaro y profesor de la Bauhaus, se interesó por los problemas de la luz y del color, y planteó por primera vez la solución al problema de si la fotografía sería un arte, al considerarla como un vehículo artístico independiente. Benjamin acierta al conceder un incuestionable valor a Moholy-Nagy y al afirmar que éste no trata de desplazar el concepto pictórico por el fotográfico, sino de clarificar las relaciones entre ambos. En su libro *La nueva visión*, publicado en 1928, Moholy-Nagy explica su teoría sobre la gradación de la luz, descubre nuevos ángulos de visión y sostiene que la fotografía tiene sus propias leyes estéticas, que son diferentes a las de la pintura, dado que no solo es un medio para descubrir la realidad. Añade que la naturaleza vista por la cámara es diferente a la naturaleza vista por el ojo humano, por lo que aquélla influye en nuestra manera de ver y crea una nueva visión; conceptos éstos que asumirá Benjamin



2.

EL DESARROLLO DE LOS PROCESOS FOTOGRÁFICOS PROMUEVE LA PÉRDIDA DE CIERTOS VALORES INHERENTES A LA FOTOGRAFÍA TRADICIONAL

2.
Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini.* National Gallery, Londres. Foto: Wikimedia Commons.



3.

como propios, incorporando además a la fotografía la labor revolucionaria, con sus aportaciones a los cambios sociales y humanos.

Precisamente será ésta la clave que lleve a Benjamin a reconocer los flecos surrealistas en el uso artístico de la fotografía. Ésta, que en los movimientos de vanguardia era combinada con otros elementos, agregando a veces trazos de lápiz o acuarela —o en muchas ocasiones textos que intensificaban la fuerza de las obras—, se convertía en el medio idóneo de ataque al arte convencional. En este sentido dirá:

> A los surrealistas les ha fallado el intento de controlar artísticamente la fotografía. Ellos también cayeron en el error de los fotógrafos artistas con su credo filisteo, expresado en el título de la conocida colección de fotos de Rengar-Patzsch: El mundo es bello. No supieron ver el impacto social de la fotografía y por tanto, también se les escapó la importancia del texto al pie, que, al igual que una mecha, conduce las chispas críticas hasta el amontonamiento de imágenes (como mejor se aprecia en Heartfield).[6]

Pero los fotomontajes de John Heartfield, que nada tienen que ver con el uso descontextualizado de la fotografía, sirvieron para realizar una novedosa crítica social y política, contribuyendo a una nueva forma de entender la fotografía y a una nueva forma de crear una propuesta visual con un lenguaje diferente, no solo artístico, sino también social y político.

Los surrealistas logran que la fotografía muestre aspectos fantásticos y oníricos en imágenes lo más cercanas a la realidad. Desde un enfoque creativo, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész intentan plasmar todo lo que ocurre a su alrededor con ideas de su propia imaginación, refiriéndose incluso a situaciones oníricas; un joven Cartier-Bresson, Elliot Erwitt con sus imágenes humorísticas, Angus McBean o Cecil Beaton son paradigmas de un enfoque constructivista que evita las situaciones extrañas y propone imágenes formadas de manera consciente. Simultáneamente, Benjamin otorga un gran reconocimiento a la figura del fotógrafo francés Eugène Atget, quien realizó series de primeros planos captando solo aquello que le afectaba directamente. Atget pensaba que la realidad, o partes de ella, actuaban directamente sobre los sentidos y no necesitaban de ninguna manipulación artística. De esta forma incorpora a la fotografía el principio del *objet-trouvé*, que, junto con Jacques-Henri Lartigue o August Sander, funda el movimiento *Nuevo Realismo*, especializado en imágenes realistas muy detalladas de motivos cotidianos, paisajes espectaculares y retratos directos. Sobre ellos Benjamin dijo que, cuando el hombre se retira de la fotografía, es cuando el nivel pasa del valor cultual al de exhibición; y así lo ilustran las fotografías tomadas por Eugène Atget en el Paris de 1900, en las que los aspectos demostrativos predominan sobre los culturales. Por este motivo, según Benjamin, estas fotografías de Atget parecían el lugar de un crimen, aludiendo con ello a que el registro

fotográfico funcionaría como un indicio de algo sucedido o como una prueba del proceso histórico.

Esta expresión de *Nuevo Realismo*, o *Nueva Objetividad*, que se aplica a las fotografías de Atget, fue creada en 1934 por Gustav Hartlanb, director de la Kunsthale de Mannheim, para clasificar las tendencias neorrealistas de algunos pintores alemanes, aunque más tarde se usó también para referirse al neorrealismo desarrollado por la fotografía y el cine. Esta idea de fotografía realista, alejada de la pintura y centrada en los propios códigos fotográficos, caló de forma especial entre los fotógrafos centroeuropeos y norteamericanos por su decisiva vuelta a la nitidez y por la gran influencia que el cine estaba causando en estos años. El nuevo realismo suponía para Benjamin una nueva concepción de la fotografía moderna, definitivamente empeñada en manifestar la realidad, desmaquillada y desinfectada. Con todo ello se estaba consiguiendo que la fotografía tomara un nuevo rumbo: el de ser aprovechada socialmente y el de ser germen de la fotografía documental que recogerá imágenes del mundo para tratar de captar el sentido estético e histórico de acontecimientos y situaciones sociales muy determinadas.

Fotografía y conocimiento

Benjamin intuyó que la exclusiva reproducción de la realidad no era el efecto inmediato de la fotografía; señaló que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que le habla al ojo —tal y como exponía Moholy-Nagy—, por lo que las fotografías se entenderían como proyecciones del pensamiento que se establecen sobre la realidad representada, como una experiencia relacionada que no podría verse ni entenderse desde un único punto de vista. La fotografía se ramifica y va más allá de lo especular, de lo social,



4.

acomodándose en lo interpretativo, en la sugerencia o en la fantasía a partir de referencias culturales, emocionales e intelectuales.

Benjamin explorará en el surrealismo dos tendencias dentro de la fotografía: una, la fotografía *creativa*, entroncada en las prácticas artísticas más trascendentes, con compromiso y sustancia social. En estos ejemplos la realidad es un mero pretexto para la creación de imágenes; se trata de una fotografía para la que la realidad ni existe ni es necesaria como tal. Una segunda directriz, a la que llamará fotografía *constructiva*, emerge desde los estereotipos surrealistas, con cierto compromiso político e ideológico como un arma que salvaguarda una realidad estructurada para mandar mensajes pragmáticos y dirigidos. En este doble universo icónico se asiste a una expansión de los nuevos medios, que triunfan por su carácter de inmediatez, por su apariencia de reflejo especular de la realidad y por la duplicación del referente; una nueva caverna platónica exaltada que empieza a apasionarse con las imágenes de la realidad, más, casi, que con la realidad misma. Ya Platón, en *República VI*, entiende las imágenes, en primer lugar, como sombras,

3.
Salvador Dalí y Man Ray, París 1934. Foto: Wikimedia Commons.
4.
Anna Kruk. *The invisible city 1*. Fotografía.

BENJAMIN DESMENUZA EL TRADICIONAL CONCEPTO DE FOTOGRAFÍA COMO PROCESO CERCANO ÚNICAMENTE AL TESTIMONIO

y después como figuras que se forman en las aguas tersas y brillantes; ideas éstas, las de representación y reflejo, que se descubren de igual forma en Benjamin, pero desde un punto de vista ideológico, y que hacen pensar sobre la visión de un fragmento o parte del universo perceptivo que tiene el poder de sobrevivir a su referente en el tiempo, así como en la capacidad de cambiarlo o incidir en él políticamente. De esta manera las sombras de la caverna platónica son imaginadas como transmisores de conocimiento o como formadores y organizadoras de estructuras de pensamiento y acción; también se conciben con un carácter organizado, fruto, en gran medida, de la tradición estructuralista de principios del siglo XX, del auge de las vanguardias, que significaron la superación conceptual de la fotografía como espejo de la realidad, y del empleo de recursos novedosos en el lenguaje visual.

Este compromiso entroncado en la vanguardia más ideológica hace que Benjamin demande al hecho fotográfico que se aleje de las representaciones prosaicas de la moda contemporánea y se exprese en términos revolucionarios mostrando significados a través de un espacio representativo, más cercano a la parábola que a la fidelidad formal del referente. Tal y como afirma Terence Wright al respecto de estas exigencias de Benjamin: «Esta sería quizá la definición de la fotografía en un mundo ideal: que el fotógrafo sea capaz de ofrecer algo nuevo y revolucionario tanto al sujeto como al medio de la fotografía; que la imagen pueda tener el efecto de impactar o incitar a los espectadores a cambiar repentinamente de opinión, o forzarlos a desafiar sus propias preconcepciones».[7] Pero lógicamente los fotógrafos, tanto de prensa o de publicidad, como incluso aquellos más libres y artísticos, andan siempre sujetos a débitos y falta de libertad en sus creaciones.

Aun así, esta labor ideológica y revolucionaria, esta obligación hacia el comportamiento social que propone Benjamin, va a proporcionar una tormentosa correlación entre el referente y el efecto, entre el motivo que se reproduce y el mensaje expresado por el mismo. Y el motivo es que, al incluir esta referencia, la realidad se convierte en una paradoja indivisible de su modelo. En otras representaciones visuales o artísticas propias de las vanguardias, como la pintura, los collages o carteles —donde la inclusión de textos, las deformaciones o los efectos plásticos liberaban de la referencia a la realidad a los creadores—, esa reciprocidad era más dada a interpretaciones y agudezas. En el terreno fotográfico parece más clara la relación con el referente —dada su aparente capacidad para reproducir fielmente la realidad—, por lo que Benjamin desmenuza el tradicional concepto de fotografía como proceso cercano únicamente al testimonio, a la prueba o a la esencia, y a través de los valores sociales de la representación hace posible un espacio referencial en el que se participa en un juego ciego entre la ficción y la verdad. ❖

Notas

1. Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 52.
2. Ibídem.
3. Ibíd., p. 26.
4. Ibíd., pp. 35-36.
5. J. M. Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 117.
6. W. Benjamin, «Carta de París (2) Pintura y fotografía», en *Sobre la fotografía*, pp. 82-83.
7. Terence Wright, *Manual de fotografía*, Madrid, Akal, 2001, p. 105.

Horror vacui, horror loci: Claude Lefort y los psicoanalistas[1]

Autor
Jorge Belinsky
Profesor del Máster en Psicoanálisis y Filosofía de la Cultura. Universidad Complutense de Madrid. Autor de *Lo imaginario: un estudio*.

Para Beatriz Sarlo y Hugo Vezzetti,
que estuvieron en el origen de este trabajo.

I

En 1979 y 1981 Claude Lefort presentó en dos reuniones con psicoanalistas su concepción de lo político. Las sucesivas exposiciones[2] siguieron caminos diferentes. *L'image du corps et le totalitarisme* se publicó por primera vez en la revista *Confrontations* (n. 2, 1979) y fue después incluida en una de las reediciones de *L'invention démocratique* (1994). *Démocratie et avènement d'un «lieu vide»* apareció en la revista *Psychanalystes* (n. 2, 1982) y no fue retomada por Claude Lefort en sus publicaciones hasta que, en fecha reciente, apareció dentro de una extensa recopilación de escritos no incluidos en libros anteriores del autor: *Le temps présent. Écrits 1945-2005* (2007).

Eso mismo ocurrió con muchas otras intervenciones de Lefort. Sin embargo, dado que la exposición de 1981 presenta ideas muy sugerentes acerca de la forma plena de la democracia y su posible relación con el pensamiento freudiano, resulta algo enigmática su ausencia en *Essais sur le politique* (1986) o en *L'invention démocratique*.

EN 1979 Y 1981 CLAUDE LEFORT PRESENTÓ EN DOS REUNIONES CON PSICOANALISTAS SU CONCEPCIÓN DE LO POLÍTICO

Aventuro una hipótesis a propósito de esta ausencia. La ponencia de 1981 había sido retomada por el *Collège de psychanalystes*, un año después, en el marco de una jornada de trabajo titulada *Le mythe de l'Un dans le fantasme et dans la realité politique*.[3]



El encuentro giró sobre la confrontación entre las ideas de Lefort y la interpretación que de éstas hizo un psicoanalista de trayectoria singular, François Roustang. Esa confrontación, en la que intervinieron en seguida otros participantes, adquirió un tono tenso y por momentos muy duro, lo cual puso de relieve que la discusión se desarrollaba en torno a un marco teórico bien definido: el del estructuralismo y, muy sensiblemente, sus consecuencias para la lectura lacaniana de Freud.

La cuestión no es baladí. La discusión está estrechamente vinculada con la crisis de la izquierda en esos años y con la polémica alrededor de la concepción estructuralista. Conviene



© One From Rm, Creative Commons

LEFORT PRODUJO UN PENSAMIENTO FILOSÓFICO ESPECÍFICO RESPECTO DE LA DEMOCRACIA Y DE LOS TOTALITARISMOS

recordar en este sentido que en 1975 Cornelius Castoriadis había publicado *L'institution imaginaire de la societé*, donde discutió esa concepción a propósito, sobre todo, de la hegemonía casi absoluta de lo simbólico en ella. Reivindicaba allí el papel fundante de lo «imaginario radical», que distinguía de lo imaginario instituido, subordinado a lo real y lo simbólico.

En 1946 Castoriadis había creado, junto con Lefort y otros miembros del Partido Comunista Internacionalista (PCI) francés, la llamada tendencia Chaulieu-Montal, que pronto pasaría a denominarse *Socialisme ou Barbarie*. En 1948 esta facción se separó del PCI y comenzó a publicar la revista del mismo nombre. Aunque la figura dominante era Castoriadis, el grupo tuvo desde su creación diferentes corrientes internas, que acabaron por producir dos escisiones importantes, una en 1951 y la otra en 1958. Como resultado de esas escisiones, Lefort se fue alejando del núcleo original hasta desarrollar sus propias ideas respecto del papel de las vanguardias y del partido único, a lo largo de diversas tomas de posición teóricas e ideológicas de las que hay un excelente testimonio en *Mai 68: la Brèche* (1968).

II

Junto con Hanna Arendt en los Estados Unidos, Lefort fue uno de los raros pensadores que produjo, en el contexto de la izquierda europea de los años sesenta, un pensamiento filosófico específico respecto de la democracia y de los totalitarismos, en su caso, con especial énfasis en el comunismo. Los motivos de esta rareza tienen que ver con que ambos se apartaron del espíritu de los tiempos dentro de las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales, mucho más inclinadas, desde finales de los años cincuenta del siglo XX, a fijarse en las bases radicales del cuestionamiento del poder a partir de las alturas del terreno filosófico, con independencia de las cuestiones de la «democracia formal» o sus alteracio-



nes. Basta pensar en Jean-Paul Sartre, en Michel Foucault, en Gilles Deleuze o incluso en el propio Castoriadis a medida que su concepción avanzaba, orientándose hacia una formalización creciente.

Lefort y Arendt fueron filósofos políticos en sentido estricto. Sin limitar sus abordajes a lo empírico, tampoco cedieron a la tentación de explorar la compleja temática del poder a partir solo de categorías metafísicas con las cuales modelar la experiencia social e histórica. Lefort distingue con especial énfasis entre la política y lo político, una diferencia establecida por primera vez por Carl Schmitt, en *Der Begriff des Politischen* (1932). La característica fundamental de lo político sería, para Lefort, la obligación de dar cuenta de las formas de gobierno y del problema del poder a partir del carácter instituyente de éste, en sus diversas modalidades, dentro del tejido histórico-social. Esta distinción no era decisiva para la mayoría de sus contemporáneos, poco sensibles al problema de las variedades de gobierno, puesto que el horizonte revolucionario las convertía en meros pasos o episodios en la marcha hacia la conquista absoluta del poder.

AL CONTRARIO DE ARENDT, ÉL PERTENECIÓ, AUNQUE DE MODO MARGINAL, AL AMPLIO ABANICO CONCEPTUAL DEL ESTRUCTURALISMO

A partir de aquella distinción, Lefort concluyó que, históricamente, la democracia y los totalitarismos son estructuras solidarias que solo pueden explicarse por su interacción mutua. Los despotismos y tiranías anteriores son irrelevantes en esta argumentación, ya que ni su fundamento ni su alcance se alimentan de la fuente virtualmente ilimitada, tanto técnica como filosóficamente, del poder surgido de la democracia. Esa idea, presente también en Hanna Arendt, posee un rasgo particular muy importante en lo que a Lefort atañe: al contrario de Arendt, él perteneció, aunque de modo marginal, al amplio abanico conceptual del estructuralismo, tanto en su modelo inicial, como en sus versiones ulteriores. Este rasgo, junto con el hecho de que sean psicoanalistas sus interlocutores, es la razón principal por la que he escogido los artículos de Lefort antes señalados. Aunque es indudable que reducir la perspectiva a tan solo esos tres momentos (las dos exposiciones y la discusión de la segunda) supone renunciar a muchos otros aspectos del pensamiento de Claude Lefort, esta reducción servirá también para destacar mejor lo que el autor toma del estructuralismo y lo que de éste modifica al introducir la dimensión del tiempo y la historia, no como algo subordinado a la estructura, sino como componente esencial para comprender qué ocurre cuando esa estructura se convierte en devenir y experiencia.

Las propuestas de Lefort no son fáciles de resumir, ya que en los dos encuentros y en la discusión ulterior se trataba de ligar el psicoanálisis con la filosofía política a través de confrontaciones conceptuales.

III

En *L'image du corps et le totalitarisme* (1979) Lefort parte del comunismo, en cuyos dramáticos avatares explora la vinculación con la democracia, buscando la raíz en el inevitable conflicto que Freud describió, magistralmente, en el pasaje final de *El malestar en la cultura*:

> A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si —y a qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal punto en el dominio de las fuerzas elementales, que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y su angustia. Solo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?

Este texto, que data de 1929 y cuya última línea fue añadida en 1930, se escribió a la sombra creciente del nazismo. Cincuenta años después Lefort se pregunta, ahora bajo el impacto del estalinismo, si no sería adecuado ver en el totalitarismo una respuesta brutal a interrogantes planteados a partir de la democracia, en un desesperado intento de resolver la angustia del fin de las monarquías al precio de sacrificar las esperanzas que la propia democracia ofrece. Esa angustia, que por momentos es verdadera agonía, procede del choque entre la libertad y la servidumbre, presentes siempre en la naturaleza conflictiva de la democracia, en la medida en que solo en ella se hace visible el lugar vacío del poder, con la fascinación y el temor que esa visibilidad produce y que, en algunos momentos, puede llegar a ser aterrador —como la visión de un abismo que sube hacia nosotros. En el lenguaje de los profetas bíblicos, que muchas veces retorna en las escatologías modernas, se pueden encontrar pasajes con similares aprensiones:

> Porque assí dixo Adonay Dio: en mi dar a ti ciudad desierta, como ciudades que no fueron pobladas, en fazer subir sobre ti abismo, y cubrirte an las aguas muchas.
> (Ezequiel, 26: 19 *Biblia de Ferrara*).

Para Lefort, ese abismo procedería, en última instancia, del ascenso del *pueblo soberano*:

> Se podría pensar que la democracia moderna instituye un nuevo polo de identidad: el pueblo soberano. Pero sería un engaño ver restablecida con éste una unidad sustancial. Esa unidad sigue estando latente. El examen de la operación del sufragio universal basta para convencerse. Precisamente en el momento en que la soberanía pasaría a manifestarse, en que el pueblo se actualizaría expresando su voluntad, lo social queda ficticiamente disuelto y el ciudadano será extraído de todas las determinaciones concretas para quedar convertido en unidad de cálculo: el número sustituye a la sustancia.

Esto pertenece a la segunda exposición (1981), pero permite comprender mejor un pasaje clave de la primera (1979):

> Desde esta perspectiva, ¿no sería posible concebir el totalitarismo como una respuesta a los interrogantes planteados por la democracia, como la tentativa de resolver sus paradojas? La sociedad democrática moderna me parece de hecho esa sociedad en que el poder, la ley y el conocimiento se

LEFORT SE PREGUNTA SI NO SERÍA ADECUADO VER EN EL TOTALITARISMO UNA RESPUESTA BRUTAL A INTERROGANTES PLANTEADOS A PARTIR DE LA DEMOCRACIA



© Creative Commons

> encuentran sometidos a la prueba de una indeterminación radical; sociedad convertida en el teatro de una aventura que no se deja someter, en que lo instituido nunca llega a estar del todo establecido, en que lo conocido está minado por lo desconocido, en que el presente se revela innombrable, al abarcar tiempos sociales múltiples, desplazados unos de otros en la simultaneidad, o nombrables en la mera ficción del futuro; una aventura tal que la búsqueda de identidad no se desprende [*défait*: desprende, deshace, desata] de la experiencia de la división.

HISTÓRICAMENTE IMPOSIBLES ANTES DE LA DEMOCRACIA, PROCURAN POR ELLO MISMO ANULAR LA INDETERMINACIÓN INEVITABLE QUE ÉSTA COMPORTA

De lo citado se pueden extraer importantes consecuencias. En primer lugar el papel decisivo que la perspectiva histórica juega en la sociedad democrática. No menos importante que este papel, que exige una nueva formulación de la categoría misma de historia, es el privilegio que el poder asume, en tanto lugar vacío, como instancia de legitimidad e identidad. Este estatuto del poder condensa las paradojas democráticas y les da una forma definida: por una parte, se manifiesta como poder de nadie, al mismo tiempo que mantiene latente, como su núcleo vivo, esa enigmática categoría que nace como tal en los albores de la democracia: el pueblo. De ahí que el carácter conflictivo de la democracia y el riesgo de que eso conduzca a regímenes totalitarios estén en el centro de la filosofía política, tal como la entienden, con matices, Arendt y Lefort. La democracia resulta ejemplar para pensar otras formas de gobierno, porque en ella la visibilidad del espacio vacío es tanto garantía de su existencia como riesgo de su posible extinción si se anula el orden simbólico, aplastado por lo real y rebajado a simples representaciones colectivas de carácter imaginario.

Para ambos pensadores, la independencia de lo político como esfera instituyente de lo social es, pues, decisiva. Si lo instituyente coexiste con formas instituidas en el mismo rango de importancia o de valor, entonces, para decirlo con las propias palabras de Lefort:

> El poder político está expuesto a la amenaza de abismarse en la particularidad, de excitar lo que Maquiavelo juzgaba más peligroso que el odio: el desprecio; del mismo modo que quienes lo ejercen, o aspiran a ejercerlo, están expuestos a la amenaza de figurar como individuos o bandas simplemente ocupados en satisfacer sus apetitos.

Frente a esa amenaza, que toda democracia afronta, dada la inevitable coexistencia de lo trascendente y lo inmanente dentro del mismo universo espacio-temporal, los totalitarismos representan una de las posibles respuestas. Históricamente imposibles antes de la democracia, procuran por ello mismo anular la indeterminación inevitable que ésta comporta mediante una serie de dispositivos, cuya meta final es fusionar el poder con la sociedad y, al mismo tiempo, borrar todos los signos de división social. Herederos

de un legado —el de la desaparición de aquello que Lefort denominará «indicadores de certeza»— del cual abominan, obligados como están a aceptar lo inevitable de la transferencia de lo teológico a lo político, los totalitarismos construyen de diversas maneras (fascismo, nazismo, comunismo) la idea de una unidad libre de divisiones y conflictos. La visibilidad del lugar vacío es cubierta por el espeso manto del pueblo-Uno, de la sociedad homogénea, transparente y segura de sí misma en la estrecha unión de la masa y el líder, que preside el Estado tutelar.

La democracia surge cuando se rompe el complejo equilibrio alcanzado a lo largo del dilatado proceso jurídico-teológico, propio del pensamiento medieval, que culmina en la doctrina de los dos cuerpos del rey, cuya imagen como monarca de la tierra se fundaba en el reino celestial de Cristo resucitado. En esa dualidad coexistían diversos planos: la división entre lo visible y lo invisible, el desdoblamiento de lo mortal y lo inmortal, la mediación entre las dos ciudades, la celestial y la terrenal, de San Agustín. En suma, la idea de una génesis que, al tiempo que borraba la diferencia entre lo generado y lo generador, la restablecía en la conocida fórmula de «muerto el rey, viva el rey». La sociedad entera reposaba sobre ese conjunto de dualidades que le garantizaban su unidad como cuerpo y su diferencia con la cabeza real. De este modo, aunque el rey condensara en su persona los tres principios básicos del poder, el saber y la ley, no por ello escapaba a una instancia superior. Estaba desligado de las leyes, pero sometido a la ley; era padre e hijo de la justicia a la vez; si bien poseía la sabiduría del alma, estaba sometido a la razón.

En contraste con estas dualidades, Lefort presenta, como consecuencia última de la democracia, la unidad indisoluble de los órdenes, el trascendente y el inmanente, en la persona del egócrata, descrito por Alexander Solzhenitsyn. Esta figura sería el modelo de la imagen del cuerpo en el totalitarismo:

> El egócrata coincide consigo mismo, así como se supone que la sociedad coincide consigo misma. Una imposible absorción del cuerpo en la cabeza se perfila como una imposible absorción de la cabeza en el cuerpo. La atracción por el todo no se disocia ya de la atracción por la fragmentación. Una vez desaparecida la vieja constitución orgánica, el instinto de muerte se desata en el espacio imaginario cerrado y uniforme del totalitarismo.

Es curioso que el adjetivo «imaginario» aparezca aquí, casi al final de la exposición, como reverso de ese impulso vital, de esa libertad creadora que la democracia hizo posible al precio de constituir un modelo social en el que la cuestión de la identidad y el deseo, encarnado éste en la soberanía del pueblo, nunca podrá dejar de plantearse en su relación con el trauma en que se funda: la muerte del rey, la muerte del padre, la muerte de Dios. No por casualidad la exposición concluye con una pregunta donde se expresa la tensión latente entre los dos ámbitos, el político y el psicoanalítico, reverberando en complicados juegos especulares:

> Este es el puñado de reflexiones que deseaba entregarles para indicar la dirección de una interrogación de lo político. Algunos de ustedes no dejarán de señalarme que ellas se alimentan de la problemática del psicoanálisis. Es verdad. Pero esto sólo adquiere sentido si nos preguntamos en qué fuego prendió el pensamiento de Freud. ¿No es cierto que para sostener la experiencia de la división del sujeto, para hacer dudar de las referencias del uno y del otro, para destituir la

LEFORT PRESENTA, COMO CONSECUENCIA ÚLTIMA DE LA DEMOCRACIA, LA UNIDAD INDISOLUBLE DE LOS ÓRDENES EN LA PERSONA DEL EGÓCRATA

> posición del detentador del poder y del saber, había que hacerse cargo de una experiencia que instituía la democracia, la indeterminación que nacía de la pérdida de la sustancia del cuerpo político?

IV

La interrogación con la que concluía Lefort el primer encuentro es semejante a la que emplea en ciertos momentos del segundo, donde se pregunta si una «exploración de la democracia» sería «capaz de esclarecer el campo del psicoanálisis», para responder enseguida en sentido afirmativo, porque:

LEFORT SE PREGUNTA SI UNA «EXPLORACIÓN DE LA DEMOCRACIA» SERÍA «CAPAZ DE ESCLARECER EL CAMPO DEL PSICOANÁLISIS»



© net efeck, Creative Commons

> […] el psicoanálisis inaugura el más riguroso cuestionamiento acerca del saber, acerca de la implicación del poder en el saber, acerca de la relación del uno con el otro, y no solamente sobre su mutuo reconocimiento sino también sobre su mutua imbricación […] ¿Cómo imaginaríamos esta frecuentación de lo desconocido, esta atracción por lo indominable y por lo interminable en otra sociedad política que aquélla que se vuelve de parte a parte histórica, al renunciar a una instancia última de certeza? […] ¿Cómo no vernos tentados, por último, de deportar al campo de la práctica misma del psicoanálisis la cuestión política que Tocqueville dejaba entrever, sin perjuicio de penetrarla analíticamente: de donde deriva que no darse a nadie, sustraerse al poder de alguien, de Otro, comporta el riesgo de dejarse reencadenar por un poder sin contornos, sin rostro, anónimo, ajeno pues a toda impugnación, y bajo el cual se rehace la evidencia de la obediencia a la regla y de un saber último?

La cita se justifica por dos razones. En primer lugar, porque la exposición de 1981 fue retomada y discutida ampliamente un año después. En segundo lugar, porque en esta exposición se trataba de pensar un orden simbólico destinado a descifrar oposiciones y articulaciones empíricamente observables, por lo que el recurso al psicoanálisis parecía casi obligado; como bien destaca Lefort, el psicoanálisis toca una cuestión central en cualquier sociedad: las relaciones que los sujetos mantienen, más allá de la

consciencia, con el poder, el saber y la ley. Así, el pensamiento de Freud es una llamada a la reflexión crítica acerca del estatuto de lo político, en el sentido de explorar esa mutación decisiva a cuyo término advendrá la forma plena de la democracia moderna.

En *L'Ancien Régime* cada miembro de la sociedad ocupaba su sitio y dependía de un orden teológico que le garantizaba derechos y le imponía obligaciones. Este sistema, común a las sociedades anteriores, experimenta



con la revolución francesa un vuelco radical, simbolizado por la muerte, no solo del rey, sino de la realeza misma en su esencia divina. La ruptura alcanza los cimientos mismos de un orden cuya fijeza parecía inmutable y que, por eso mismo, garantizaba la reproducción de la estructura bajo la certeza de que el rey era mortal e inmortal a la vez y de que, según la fórmula medieval, estaba por encima y por debajo de sí mismo (*major et minor se ipso*). Sin embargo, lo teológico, lejos de desaparecer, se hace carne con lo social, y el sistema entero queda desestabilizado; es el comienzo de la política moderna, cuyos fundadores fueron, para Lefort y otros pensadores, Nicolás Maquiavelo y Etienne de la Boétie.

Muerta la realeza, todo el sistema entra en crisis, con la desaparición de los indicadores de certeza a lo largo de una dilatada historia. El psicoanálisis, que nace al calor de esa crisis, es ahora retomado por Lefort, para destacar que con él se produce un pensamiento capaz de hacer comprensible la disolución de los indicadores de certeza en la medida en que la concepción freudiana hace visible lo hasta entonces invisible: la inevitable tensión entre la mismidad y la alteridad o, si se prefiere, en la terminología de Lefort, que en esto sigue rigurosamente la estela de De la Boétie, de las relaciones del *uno* con el *otro*, tanto en lo que concierne a su mutuo reconocimiento como a su inexorable imbricación.

EL PSICOANÁLISIS ES PRODUCTO DE LA DEMOCRACIA Y, AL MISMO TIEMPO, EL FUNDAMENTO PARA PENSAR EL LUGAR VACÍO DEL PODER

¿Qué vino entonces a decir Lefort en esos encuentros? Que el psicoanálisis es producto de la democracia y, al mismo tiempo, el fundamento para pensar lo que ésta por primera vez hace visible: el lugar vacío del poder, condición de la libertad de los agentes sociales en la posible construcción de su destino si se aceptan las consecuencias de ese nuevo horizonte de visibilidad. Éstas se expresan en las escisiones experimentadas en el seno de la sociedad, pero también en el de cada individuo, de modo tal que el conflicto, en su naturaleza esencial, más allá de sus variadas formas, es el precio de aquella libertad.

En ese punto, precisamente, comienzan los vaivenes: es cierto que Lefort acude al psicoanálisis como fuente de conceptos y expone sus tesis para psicoanalistas, pero no es menos cierto que les advierte, con cierta severidad, que solo con la revolución democrática se dieron las condiciones para que Freud pu-

diera construir su concepción. Entre filosofía política y psicoanálisis se dibuja una cierta tensión especular, que estallará un año después, en la discusión de la ponencia de Lefort por parte de François Roustang y los psicoanalistas del *Collège*.

V

Démocratie et avènement d'un «lieu vide» fue la ponencia central de una jornada de trabajo celebrada el 5 de julio de 1981 en el *Collège de psychanalystes* y cuyo marco general era *Incidences des structures socio-politiques sur l'évolution des institutions psychanalytiques et la pratique de la psychanalyse*. Un año después, el 3 de octubre de 1982, el *Collège* celebró una segunda jornada de trabajo —con el título de *Le mythe de l'Un dans le fantasme et la réalité politique*—, donde Roustang discutió la ponencia anterior de Lefort y expuso sus ideas acerca de la relación entre política y psicoanálisis. En el debate participaron muchos de los asistentes, y el material completo de la jornada apareció en 1983 en el número 9 de la revista *Psychanalystes*.

Cuando se publicaron los escritos de Lefort, no incorporados hasta entonces, esa recopilación incluyó la exposición de 1981, pero Lefort no agregó nada de lo surgido en el debate de 1982. Esto era una decisión personal del autor perfectamente comprensible. Pero desde el punto de vista de las relaciones entre filosofía política y psicoanálisis y de los vínculos entre éste, la democracia y los totalitarismos, ese debate arroja mucha luz, sobre todo si se tienen en cuenta una serie de cruces intelectuales, explícitos a veces, tácitos otras, cuya coincidencia Carl G. Jung calificaría de fenómeno de sincronicidad y cuya fuerza performativa habría hecho las delicias de John Austin.

En el panorama abierto por Lefort acerca del tránsito de la monarquía a la democracia plena y del surgimiento, como resultado de ella, de los totalitarismos (fascismo, nazismo, comunismo) se adivinan, debajo, dos escenarios más: el de la historia del psicoanálisis y el del propio debate que, en una suerte de *mise en abîme*, refleja aquel tránsito y esa historia. Al presentar la publicación, Bernard Lemaigre señala que fueron dos ideas de *Démocratie et avènement d'un «lieu vide»* las que impulsaron al *Collège* a convocar la jornada de 1982. La primera, que la desaparición de los indicadores de certeza, efecto central del desarrollo de la democracia y núcleo de las ideas de Lefort, había hecho posible el surgimiento de la concepción psicoanalítica. Esto suponía una cierta asimetría a favor de «lo político». Tal vez por eso Lemaigre subraya que Lefort no quiso en modo alguno subordinar el campo del psicoanálisis al de la filosofía política y que su intención era solo señalar una correlación histórica y abrir la posibilidad de un mutuo enriquecimiento de los dos campos a partir de una confrontación que no cayera en las trampas de la reducción de un dominio al otro.

Una intención sin duda loable, ya que se inscribiría en los objetivos de la transdisciplinariedad, donde cada disciplina ofrece a la otra sus zonas oscuras para que esta otra



arroje luz en ellas. Pero el eje rector de la exposición de Lefort había sido el poder instituyente de lo político. En este sentido, como representante de esa filosofía, él se colocaba inevitablemente en el lugar del poder, frente a un grupo que en aquel momento histórico se debatía, precisamente, en las redes de un conflicto de poder en el campo del psicoanálisis, en especial del psicoanálisis de cuño lacaniano, como el propio Lefort destacó al inicio de su exposición de 1981:

> Serge Viderman indicó primero brevemente las afinidades que guardan entre sí las sociedades de psicoanalistas y las burocracias que pueblan nuestro mundo social moderno. Luego —y ésta fue la parte central de su exposición—, se interesó en un tipo de teorización en el campo del psicoanálisis y en una forma de mentalidad que parecen llevar la marca del totalitarismo.

La segunda idea que impulsó la reunión de 1982 fue que la disolución de los indicadores de certeza está indisolublemente ligada a la emergencia del lugar vacío del poder. Ese lugar, que carece de figura y espacio preciso —ya que no está ni fuera ni dentro— responde a una instancia puramente simbólica, no localizable ya en lo real y vinculada a la figura de *l'Autre*.[4] Al destacar el peso capital de lo simbólico y el papel de *l'Autre* como garante último de la democracia, Lemaigre dejaba claro que el marco del debate era la tradición estructuralista y mostraba así que la elección de un grupo de interlocutores que, de un modo u otro, respondían a la filiación lacaniana no era un hecho aleatorio. Tampoco fue aleatoria la elección de François Roustang como portavoz del *Collège*. Tras la trama conceptual de la confrontación latía la cuestión de lo teológico-político. Freud había afirmado que solo un judío ateo podía haber creado el psicoanálisis y, como es bastante patente, entre psicoanálisis, política y teología existe una oscura hermandad, a propósito de la cual, como se ha observado muchas veces, pueden hallarse claves importantes en el pensamiento lacaniano.

Roustang, uno de los fundadores del *Collège de psychanalystes*, era de tradición jesuítica y había colaborado, desde 1956, con la revista *Christus*, de cuya dirección se hizo cargo en 1963, asistido por Michel de Certeau. Desde 1965 hasta 1981 Roustang fue además miembro de *L'École freudienne* de París, fundada en 1964 por Lacan, luego de su expulsión de la IPA, que el propio Lacan no dudó en comparar con la expulsión (*Herem* grave) de Baruj Spinoza. A esa escuela pertenecieron también Michel de Certeau y Cornelius Castoriadis. Cabe destacar por otra parte que en 1981 Lefort había publicado un artículo esencial para la cuestión de lo religioso y lo político: *Permanence du théologique-politique?*, aparecido en la revista *Le Temps de la reflexion*, dirigida por J-B. Pontalis, miembro también de *L'École freudienne*.

COMO ES BASTANTE PATENTE, ENTRE PSICOANÁLISIS, POLÍTICA Y TEOLOGÍA EXISTE UNA OSCURA HERMANDAD





Dentro de esta densa red de relaciones, Roustang discute las ideas de Lefort tomando como eje la figura de *l'Un*, de modo que en el debate que siguió a su exposición, el *Discours de la Servitude Volontaire* de Etienne de La Boétie se convirtió en obligada referencia. Lefort había escrito, recordemos, *Le nom d'Un* como introducción a ese texto. En el curso del debate el término «*un*» aparece a veces con mayúsculas y otra con minúscula. Por razones prácticas lo emplearé siempre con mayúscula. Sin embargo, no es de De la Boétie de quien parte Roustang para forjar su concepto de *l'Un*, que, curioso oxímoron, supone una dualidad esencial, sino de un texto de Lefort emparentado con la exposición de 1979, ya que pertenece a *La logique totalitaire*, ensayo aparecido en Suecia en 1980. De ahí extrae un pasaje donde Lefort opone la materia amorfa de la masa a la racionalidad absoluta del partido. Pero en lugar de interpretar esa masa y ese partido como una forma extrema de negar el valor de *l'Autre* y del lugar vacío en el orden simbólico de la democracia plena, Roustang concluye afirmando la existencia de una dualidad interna al concepto: por una parte, está *l'Un* de la diferencia absoluta encarnada en el jefe o el partido; por otra, *l'Un* de la masa indiferenciada, indeterminada, amorfa, que nada sabe ni nada puede hacer. Y lo mismo ocurre, para Roustang, en el marco psicoanalítico: *mise en abîme*.

Roustang procede a poner en tela de juicio los conceptos centrales de Lefort, desde el valor necesario de lo simbólico y las características del lugar vacío, hasta el problema del poder, que él enlaza con la idea de legitimidad y que entiende en términos de pluralidad y lucha de fuerzas antagónicas. En suma, de poderes enfrentados, como, por otra parte, en cierto modo, escenifican los propios psicoanalistas en sus enfrentamientos con Lefort. Con la puesta en tela de juicio del poder de lo simbólico como árbitro absoluto del fundamento de cualquier sociedad, aparece la fuerza de lo real y la potencia de lo imaginario. Cuestionar la primacía de lo simbólico y el lugar de *l'Autre* es poner bajo sospecha el corazón mismo del estructuralismo. Un proyecto que nace del seminal encuentro entre Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss en 1945 en Nueva York, adquiere forma plena en la *Introduction a l'œuvre de Marcel Mauss* (1950) del propio Lévi-Strauss, y culmina en *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960), con la crítica de Lacan a la idea de significante flotante de Lévi-Strauss y la propuesta aún mas radical de reemplazarlo por el significante de su ausencia.

En síntesis, a la afirmación con la que Lefort cierra la exposición objeto del debate —«no darse a nadie, sustraerse al poder de alguien, de *l'Autre*, comporta el riesgo de dejarse reencadenar por un poder sin contornos, sin rostro, anónimo, ajeno pues a toda impugnación»—, Roustang opone el mito de *l'Un* (que da título al debate) y sus dos figuras, que el totalitarismo hace visibles, pero que coexisten también en la democracia y en las cuales no es difícil reconocer al padre originario y a la horda primitiva del mito freudiano. Con la inequívoca presencia de ese mito, cuyas implicaciones políticas resultan obvias gracias a la relectura que de Freud hizo Lacan, la trama más arriba aludida se vuelve ahora, si cabe, más compacta. El problema de la visibilidad o invisibilidad a la que apelan tanto Lefort como Rous-

tang trae a primer plano el nombre de Maurice Merleau-Ponty, maestro indiscutible del primero.

El poder de lo simbólico e incluso la fuerza de lo real son tributarios de los autores antes citados en el brevísimo linaje estructuralista aquí esbozado. En cambio, la potencia de lo imaginario —liberado de su contacto sospechoso con el concepto de ideología— tiene mucho que ver con un manuscrito inédito de Merleau-Ponty, que Lefort publicó en 1964:

> El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, al contrario, el único medio que tengo para ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo, haciéndolas carne ... [porque] la carne no es materia, ni espíritu, ni sustancia; para designarla, sería necesario el viejo término de «elemento»... En este sentido, la carne es un «elemento» del Ser ... [y] el Ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de Él.[5]

A tenor de estas líneas de *Le visible et l'invisible*, se puede postular que la potencia creadora de lo imaginario, enmascarada en la separación entre trascendencia e inmanencia de *L'Ancien Régime*, surge a plena luz con la democracia, cuando ésta se hace cargo de lo trascendente en lo inmanente y abre así la posibilidad del fenómeno totalitario, que será, desde entonces, su compañero inseparable. De ahí la fascinación y el espanto que se apoderan de la sociedad cuando se enfrenta a la pérdida de los indicadores de certeza y al ascenso del pueblo soberano: *horror vacui, horror loci*.

Merleau-Ponty fue una referencia importante y un interlocutor valioso para Lacan. Según cuenta Marcel Gauchet en *La condition historique* (2003), Lefort no solo leía a Lacan, sino que se encontraba con él en un círculo cuyo centro había sido, hasta su muerte, en 1960, Merleau-Ponty. Esa frecuentación debió de ser decisiva en su recurso al psicoanálisis, ya que la idea freudiana de un conflicto irresoluble en el corazón mismo de la cultura tiene alcances políticos que solo resultaron evidentes tras la lectura lacaniana de Freud, lo que no impidió que esos alcances políticos tuvieran efectos en la historia reciente del psicoanálisis.

Hay dos antecedentes reseñables de esa aguda percepción de la experiencia del poder aun en sus dimensiones puramente institucionales. Ya en 1976, Roustang había publicado *Un destin si funeste*, donde exploraba algunos aspectos de las vicisitudes de la historia política del psicoanálisis. Castoriadis, abiertamente contrario al énfasis lacaniano en lo simbólico, que congelaba la posibilidad de transformación de la estructura, y defensor de la potencia creadora de lo imaginario radical y de su valor instituyente, había elogiado en 1978 ese libro de Roustang. Aunque subrayase sus vacilaciones respecto del autoritarismo ya palpable de la institución lacaniana, lo tomó como punto de partida de su artículo *La psychanalyse, proyect et élucidation* (1978). El artículo es una dura crítica a la teoría lacaniana y, por extensión, a la tradición estructuralista en general.

Tras los antecedentes, un apunte sobre los itinerarios posteriores de Lefort y Roustang. En 1986, Lefort dio a conocer *Essais sur la politique*, cuya última parte incluye dos densos ensayos, uno sobre las relaciones entre teología y política, el otro sobre muerte e inmortalidad. También en 1986 Roustang completó el rumbo iniciado diez años antes, con la



LEFORT ERA EL TESTIGO DEL EFECTO TRAUMÁTICO QUE EL ESTALINISMO TUVO SOBRE LAS VICISITUDES DE LA IZQUIERDA

publicación de *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, una crónica lúcida y amarga donde resuenan ecos del debate de 1982: de lo que allí se discutió, como historia narrada, y de lo que se escenificó como historia vivida. Podría decirse que Lefort permaneció dentro del campo de interrogaciones acerca del espacio de «lo político» en su relación decisiva con las formas de la democracia, mientras que Roustang, que cuestionaba en el debate esa instancia —la de las formas de gobierno— para él irrelevante, abandonó el espacio del psicoanálisis, que se le volvió insoportable.

Tal vez el lugar vacío del poder, que no es únicamente simbólico sino también fuerza y potencia, menos importa por su plenitud o su vacuidad que por el hecho de que en ese lugar conviven dos modalidades de la historia, esenciales para la democracia desde el momento en que, con la desaparición de los dos cuerpos del rey, se hizo necesario pensar el devenir como constitutivo del lugar mismo. En *Los estratos del tiempo* (2001), Reinhart Koselleck sostiene que para entender qué es la Historia, individual o colectiva, no basta con analizar la temporalidad del presente en relación con el futuro y el pasado. Necesitamos, razona Koselleck, volver temporal cada coordenada, a fin de mostrar que así como al centrarnos en el tiempo presente, éste se nos aparece con su futuro y su pasado —sea como corte fugaz entre ambos o como totalidad que los abarca—, lo mismo ocurre si nos dirigimos a esos otros tiempos que, aunque centrados en el ayer o en el mañana, no por ello dejan de ser, en sentido amplio, presentes pasados o presentes futuros.

No podemos remitirnos a un instante concreto porque éste continuamente se escapa; por ello, cada una de las dimensiones temporales tiene que ser, a su vez, desplegada. Ese despliegue constituye la experiencia histórica. En este sentido, el encuentro entre Lefort y los psicoanalistas muestra la insuficiencia de cualquier enfoque que no tome en cuenta la inestabilidad abierta, en el psicoanálisis mismo —y en el pensamiento del siglo XX—, por la democracia, esa marca y destino de la modernidad.

VI

El debate fue extenso —abarca todo el número 2 (setenta páginas) de la revista— e intenso. Aunque los conceptos e ideas allí discutidos tienen un gran valor, lo más importante del debate se sitúa en el tono emocional que lo domina y que confiere a las palabras allí vertidas una notable fuerza performativa. Para entender esto, hay que tener en cuenta varios factores. En primer lugar, que, aunque nominalmente se trataba de contrastar los puntos de vista de la filosofía política y del psicoanálisis, aquello fue realmente una discusión entre Lefort y los psicoanalistas (es imposible no ver en esto una oposición entre lo uno y lo múltiple). En segundo lugar, que, si bien se contrastaban dos tipos de sociedad, el telón de fondo era la historia del psicoanálisis, y esa historia tiene una característica muy particular: refleja en extensa medida aspectos de los ámbitos que Freud exploró, como si esos ámbitos se introdujeran, por mecanismos difíciles de definir, en la historia misma del psicoanálisis y contribuyeran a modelarla. En tercer lugar, que las posiciones de Lefort y de Roustang eran muy diferentes. Lefort, como intelectual, era el testigo del efecto traumático que el estalinismo tuvo sobre las vicisitudes de la izquierda, sobre todo en Francia. El impresionante testimonio de Solzhenitsyn —al que Lefort dedicó un extenso estudio: *Un homme en trop. Réflexions sur L´Archipel Gulag*

(1976)— volvió imposible no afrontar ese trauma. Al respecto conviene recordar que *Archipiélago Gulag*, que apareció en Francia en 1973, no solo denuncia la brutal represión del estalinismo, sino que rastrea sus raíces en el leninismo.

Roustang, en cambio, representa a un grupo de psicoanalistas que pertenecieron a *L' École freudienne de Paris*, fundada por Lacan en 1964. Roustang se incorporó en 1965, permaneció casi hasta el final y fue un cronista excelente de los avatares de una institución que mucho tenía de totalitaria. En el primer capítulo de *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, retrata una figura que tiene similitudes con el egócrata de Solzhenitsyn.[6]

Desde esta perspectiva es fácil ver la presencia de Lacan en el debate. Como ya he señalado, para Lefort fue un interlocutor, un par, por así decirlo. Para Roustang, fue el amo absoluto de la institución a la que perteneció. De ahí que lo simbólico sea para Lefort el garante del lugar vacío del poder y, para Roustang, un concepto de dudoso valor. En el curso del debate los psicoanalistas discuten con Lefort, pero también discuten entre ellos el valor de lo simbólico y la pertinencia de su uso en las cuestiones debatidas.

Atrapado por ese doble frente, Lefort terminó por decir:

> No voy a caer en la trampa de dar una definición de lo simbólico, cuando se ha dicho que toda la desgracia proviene de que alguien ha querido ocupar el lugar desde donde se podría enunciar esta definición. Incluso quisiera ahorrarme esa palabra después de haberlos escuchado [...] Maquiavelo señalaba que el príncipe debía saber desprenderse de las imágenes que sobre su persona proyectaban sus súbditos y atribuía su autoridad al *Nom du Prince*. Simultáneamente mostraba lo que había de superficial en la reducción de la política a las relaciones de fuerza. Él abría un registro que no era ni el de la imaginación, ni el de lo real empírico. A este respecto, recuerdo que Lacan, después de haber leído mi libro sobre Maquiavelo,[7] se complacía en hallar en éste una anticipación de sus análisis y particularmente de sus ideas acerca del *Nom du pére*.

El efecto performativo es sorprendente: mientras cuenta su diálogo con Lacan, Lefort ocupa, *transitoriamente*, el lugar que su interlocutor de antaño pretendió ocupar, de manera *permanente*, al hacer de Maquiavelo su ilustre precursor. La cuestión no es meramente anecdótica. Padre y

LOS PSICOANALISTAS DISCUTEN CON LEFORT, PERO TAMBIÉN DISCUTEN ENTRE ELLOS EL VALOR DE LO SIMBÓLICO



DEBERÍA EXISTIR UN TÉRMINO MEDIO COMPUESTO POR UNA MULTIPLICIDAD DE ELEMENTOS DISCRETOS: LO QUE SE SUELE LLAMAR «CIUDADANÍA»

poder son términos estrechamente relacionados en la mayoría de las sociedades. Lacan utiliza por primera la expresión *Nom-du-Père* en 1951. Doce años después, en 1963, dicta la única clase de un seminario que llevaba por título esa expresión pero en plural: *Le séminaire des Noms-du-Père*. Lacan nunca quiso publicar esa única clase de un seminario truncado en circunstancias dramáticas. Como observa con agudeza Marcelle Marini: «La noche del 19 de noviembre [de 1963], Lacan es definitivamente excluido de la lista de analistas didácticos de la *Société Psychanalytique de Paris* [...] En Lacan el trastorno es profundo: como si súbitamente el padre no fuera ya su padre o Freud o el Padre, sino él mismo descubriéndose en ese lugar y en ese lugar traicionado».

Tal vez por una vaga intuición de lo que, en relación con todo esto, significaban sus palabras, Lefort utiliza minúscula, «*pére*», donde Lacan emplea siempre mayúscula: «*Pére*». Y añade una importante consideración:

> Pero volvamos a tiempos más cercanos, pensemos tan solo en los ensayos de Marcel Mauss sobre la textura simbólica de lo social que evocaba con todo derecho Philippe Girard. Esto es suficiente para recordarnos que el pensamiento de lo simbólico no está confinado dentro de las fronteras del lacanismo.

VII

Estructura e historia, trascendencia e inmanencia, acontecimiento y significación. Al concluir la lectura, es difícil substraerse a la impresión de estar ante disyuntivas excluyentes. O *l'Autre* absoluto o el pueblo Soberano. O el lugar vacío del poder o la densa muchedumbre innumerable.

Sin embargo debería existir un término medio compuesto por una multiplicidad de elementos discretos: lo que se suele llamar «ciudadanía». Solo una multiplicidad de esas características puede situarse plenamente dentro del tiempo desplegado del que habla Kosselleck. Si eso no ocurre, más tarde o más temprano la posibilidad del totalitarismo se hace presente, porque ya no es posible situarse entre experiencias y expectativas. Entonces la democracia se convierte en una zona inerte, incapaz de hacerse dueña del pasado, incapaz de proyectarse al porvenir. ❖

Notas

1. Agradezco a Nora Catelli haber leído y comentado este artículo.

2. «La imagen del cuerpo y el totalitarismo», «Democracia y advenimiento de un "lugar vacío"»; ambos en Claude Lefort, *La invención democrática*, trad. de I. Agoff, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990. Las citas que hago de los dos artículos a lo largo del ensayo están tomadas de esta publicación.

3. *Revue du Collège de psychanalystes*, n. 9, octubre 1983. Todas las citas de esta revista son traducciones mías.

4. En lo que sigue, cuando me refiera a los términos «Otro» y «Uno», los indicaré en francés, donde hay una sugerente ambigüedad entre el género masculino y el neutro, imposible de reproducir en castellano.

5. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, pp. 178, 184 y 251, respectivamente.

6. Elizabeth Roudinesco es consciente de esas similitudes y procura atenuarlas (v. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, 1993, pp. 497-500).

7. C. Lefort, *Le Travail de l'œuvre, Machiavel* (1972). Cfr. en especial, la cuarta parte: «*A la lecture du Principe*».

Las **ideas-fuerza** de la Nueva Derecha Europea (**ND**) y su **continuidad/ discontinuidad** con el **Fascismo Clásico** (1919-1945)

Autor
Joan Antón Mellón
Catedrático de Ciencia Política. Universidad de Barcelona. Autor de *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*.

Introducción

El objeto del presente ensayo es establecer las ideas-fuerza o concepciones nucleares de la ND y cotejarlas con las ideas-fuerza del Fascismo Clásico para especificar el grado de continuidad y discontinuidad entre ambos idearios. Para ello analizaré una selección de la producción teórica de la ND y utilizaré las conclusiones de otra publicación,[1] en la que ya elaboré un modelo de la teoría política del Fascismo Clásico a partir de un estudio comparativo de los idearios de cuatro destacados líderes fascistas —en su exposición de unos mismos temas y conceptos clave.

En 1984 los franceses A. de Benoist y G. Faye, líderes intelectuales de la ND, expresaban una idea del hombre a la que han permanecido fieles durante toda su trayectoria:

> La etología, la genética y la antropología han destruido la ilusión de la uniformidad natural del género humano. El «hombre» como idea, científicamente ha muerto. Agresivo, territorial, jerarquizado, el homo sapiens se nos muestra completamente diferente a la imagen que de él daba el humanismo, fuese russoniano, cristiano o marxista.[2]

¿Es esto Fascismo?

¿Qué es la ND?

La Nueva Derecha (Europea) (ND) es un conjunto de ideólogos, publicaciones y asociaciones culturales que desde finales de los años sesenta del siglo XX hasta el presente, se afanan en sustituir el vacío dejado por la izquierda radical en la crítica del sistema liberal y en lograr la hegemonía ideológica de sus planteamientos. Y lo hacen desde una perspectiva radical: se oponen frontalmente a los planteamientos cristianos e ilustrados de la cultura occidental. Provienen de la extrema derecha, una derecha radical. Su combate es político-cultural: reivindican fundamentalmente a Nietzsche, Heidegger, K. Schmitt, J. Evola (con matices), a los ensayistas L. Dumont y L. Rougier, al historiador G. Duzémil y a los revolucionarios conservadores —con E. Junger como modelo.



1.

La nave nodriza de la flota es la asociación cultural francesa *Groupement de Recherche et d´Études pour la Civilisation Européenne* (GRECE), fundada en enero de 1968 en Niza y, paralelamente, en París y Toulouse. Alain de Benoist es el líder intelectual indiscutido, y GRECE y sus publicaciones se convierten en el faro teórico de la Derecha Radical europea, que abandona los planteamientos nostál-

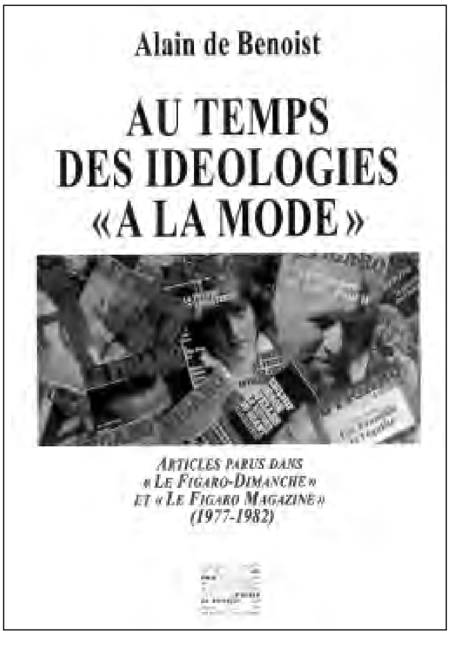
1.
Alain de Benoist. Foto: jungefreiheit.de



© Diseño Plantu, rakotoarison.over-blog.com

gicos de los años treinta y que quiere actualizar su discurso. Sus ideas son oídas en diferentes lugares de Europa; y sus publicaciones, imitadas. En Italia, Bélgica, Alemania e incluso Rusia y España se hacen eco de sus planteamientos con mayor o menor fortuna. La cúspide de su influencia cultural en Francia la consiguen en la década de los ochenta para, gradualmente, ir disminuyendo.

El mantenimiento de su opción metapolítica le ha costado a GRECE el abandono por parte de relevantes figuras, como la del medievalista P. Vial, que se suma al FN y que posteriormente apoya la escisión del MNR de B. Mégret, para crear en 1996 una asociación cultural espiritualista neonazi: *Terre et Peuple*. Otro disidente destacado es G. Faye. Éste dejó GRECE en 1986 y retornó a la palestra intelectual a finales del s. XX con un pensamiento que reafirmaba sus planteamientos anteriores a la salida de GRECE, pero libre ahora —dijo— de eufemismos y sofisticaciones innecesarias. En su reciente obra *Arqueofuturismo* ha afirmado que una confluencia de catástrofes en el siglo XXI, producidas por el colapso de la cultura occidental, proporcionará un espacio político y una oportunidad histórica a los guerreros regeneradores de la comunidad europea, acabando así con la actual época de decadencia, debilidad y oscuridad.



Respecto a las fuentes consultadas se ha analizado el órgano oficial de GRECE, la revista *Élements pour la cultura européenne* (primer número, septiembre/octubre de 1973); una selección de la extensa producción teórica de la ND francesa en general y de A. de Benoist en particular; manifiestos de la ND francesa, italiana y española; y una selección de artículos de las revistas de la ND italiana *Trasgressioni* (primer número, mayo/agosto de 1986) y española *Hespérides* (1993-2000).

En sus textos emblemáticos, la ND europea en su conjunto se define como un «laboratorio de ideas» una «escuela de pensamiento», una «comunidad de espíritu», un «espacio de resistencia contra el sistema» y, más recientemente, como «comunitaria, ciudadana, europea y pagana». Su combate es metapolítico, ya que, en su opinión, no hay conquista del poder político si no hay conquista previa del poder cultural. Y su punto de partida ideológico es el mismo para todos sus representantes. Benoist, con la claridad expositiva que lo caracteriza, lo ha establecido así: la ND europea es una *disidente de la derecha institucionalizada*.

Un *laboratorio de ideas* que, según sus análisis, ejerce una imprescindible labor de ingeniería cultural en un adocenado mundo burgués occidental, liderado por EE.UU, que ha transmutado su judeo-cristianismo en la





hegemónica Doctrina de los Derechos Humanos (el mínimo común denominador de las doctrinas igualitarias). En realidad, en su opinión, una moral del rebaño —en la terminología de Nietzsche—, destinada a alienar a unas masas de población occidentales embrutecidas por el consumo e infantilizadas por el Estado-Providencia. De ahí que la ND se vea a si misma como *una promesa de renovación en el corazón del invierno gris y frío (…) una aventura del espíritu de pesimistas activos* mientras dure el interregno o edad oscura. Aventura que pretende transformar los valores dominantes, fruto del proceso histórico e ideológico que hemos denominado modernidad, mediante una reformulación cultural —de fundamentación a la vez científica y poética— que haga a su vez posible una reformulación política y social.

Los hombres de la ND son —creen ellos— hiperlúcidos, visionarios: han entendido qué pasa, por qué y qué hay que hacer. Otra cuestión es que los hombres y los pueblos no quieran oír su mensaje, hagan oídos sordos a una crítica radical porque han sido educados según unos *nefastos* criterios individualistas, igualitarios y universalistas. Estos ideales universalistas, afirman, son compartidos por todas las familias ideológicas, desde los trotskistas a los neoconservadores. Por ello la tarea de los héroes es tan ardua como imprescindible, solo al alcance de hombres selectos que consigan, por sus actos, ser libres; y, con su libertad, alcanzar la regeneración de sus comunidades: acabar con la anomia; lograr la armonía; que el organismo social se estructure de un modo *natural*, jerárquico y que las instituciones intermedias entre el Estado y el individuo cumplan con su misión protectora. El Estado dirigiendo la política y la sociedad, étnicamente homogénea (la inmigración es vista como un fenómeno negativo), controlando la esfera productiva sin interferencias —salvo la de la supeditación de la economía a la política nacional. Una sociedad civil, por tanto, orgánica, privada y competitiva en la que impere el principio holista, según el cual el todo es más que la mera suma de las partes y tiene cualidades que le son propias.

¿Cuáles son las ideas-fuerza de la ND?

Diagnóstico

El diagnóstico que realiza la ND es profundamente tétrico y pesimista. Según su óptica analítica vivimos una época de decadencia; el espíritu occidental ha alcanzado su punto límite, su *umbral de esterilidad*, su *tercera edad*, debido a la visión hegemónica del mundo individualista, economicista, y al abandono de la espiritualidad. La modernidad ha supuesto un gradual proceso de alienación respecto a una *vida buena* en todo Occidente, ya que los valores, criterios base e idearios de la Ilustración se basan en una concepción errónea del hombre. Aunque el mal viene de antes, la Ilustración hereda, íntegramente, los idearios universalistas e igualitaristas del cristianismo. El en

EL DIAGNÓSTICO QUE REALIZA LA ND ES PROFUNDAMENTE TÉTRICO Y PESIMISTA. SEGÚN SU ÓPTICA ANALÍTICA VIVIMOS UNA ÉPOCA DE DECADENCIA



2.

DESDE SU PUNTO DE VISTA, INCLUSO LOS ESTADOS NACIONALES ESTÁN SIENDO ACTUALMENTE REBASADOS POR UNA *TECNO-ESTRUCTURA MUNDIAL*

su opinión nefasto dualismo cristiano se ha transformado en hedonismo liberal: el cielo en la tierra. Una visión materialista que proviene de la convicción de que el único objetivo humano es la consecución de bienes materiales para conseguir una mayor comodidad, la única satisfacción individual posible en una sociedad que es entendida como una agregación despolitizada de átomos independientes y soberanos.

Como corolario político de este esquema, es obvio para ellos que el Estado (juzgado como un *organismo técnico al servicio de la economía*) solo tiene la misión de salvaguardar los derechos individuales que garanticen la maximización de las inversiones realizadas, mientras que los valores igualitarios triunfan en el capitalismo público del Estado-Providencia (reiteradamente calificado de *Estado-Dinosaurio*). Unos derechos individuales que son vistos, ideológicamente, como legítimos en su ropaje mixtificador —dicen— de los universalistas Derechos Humanos. Desde su punto de vista, incluso los Estados Nacionales están siendo actualmente rebasados por una *Tecno-estructura mundial*, que es la que realmente dirige el mundo (de una forma indirecta). Dicho *sistema* funcionaría por interiorización de sus finalidades y, por lo mismo, solo tiene necesidad de una ligera coordinación política —puesto que todo el mundo estaría de acuerdo en la ideología que lo anima. La economía impera sobre la política, y los ciudadanos creen ser felices en su consumismo frenético (analizado como *cancerización*) y compensatorio de su anomia, alienación y anulación estupidizante e idiotizante de lo que debería ser su valor más preciado: su capacidad de ser comunitaria mediante su voluntad individual.

Según la ND, los auténticos protagonistas de la Historia son las comunidades étnicamente homogéneas a partir de su ser específico o esencia cultural, producto de sus particulares procesos históricos interiorizados culturalmente. La catástrofe existente es el resultado de educar a las masas de población en que el único objetivo de la vida es lograr el máximo de placeres individuales; permitir que la economía, maquinaria apolítica infernal, prime sobre la política y que no se ponga freno a esa tecno-estructura, gobierno fantasma en la sombra, que es el auténtico soberano. El gobierno de los hombres se ve reemplazado por la administración de las cosas, al servicio de una producción total de mercancías, productores, consumidores y falsas necesidades, en un proceso hiper-homogeneizador y destructor de las diferencias y singularidades étnicas. La alquimia de su crecimiento cancerígeno sería siempre una composición de los mismos ingredientes: las estructuras tecno-económicas supranacionales, la ideología universal e igualitaria de los derechos humanos y la subcultura mundial de masas. De ahí que —siempre según las concepciones nucleares de la ND— la auténtica frontera política no se dé entre derechas e izquierdas,[3] sino entre una percepción *plurívoca, policéntrica* y *fragmentada* del mundo, *politeísta*, y las viejas mentalidades *maniqueas* y *monoteístas*.

Estados Unidos, un país fruto del «*melting pot*» y, por tanto, sin raíces propias, y que además nace burgués

y sin aristocracias, se les aparece, lógicamente, como el líder occidental de esta calamitosa modernidad: una modernidad anómica, despolitizada, hipermercantilista, burguesa y genocida de pueblos y culturas. Como *valiente* contrapunto, la ND levanta la bandera de una mítica civilización europea (opinan que la civilización occidental no es la civilización europea) y la biodiversidad étnica, el derecho a la diferencia y la subordinación de la economía a los objetivos políticos y los fines sociales, en unas comunidades en las que se eduque a sus miembros en la idea de que el sacrificio por la comunidad es el más alto honor que un individuo puede alcanzar.

Desaparecido el comunismo en los últimos decenios del siglo XX como modelo político, el enemigo principal para la ND, desde una perspectiva estratégico-táctica, pasa a ser: el liberalismo como ideología y sistema de valores; y los Estados Unidos —calificados de nueva Cartago—, como líder occidental. El liberalismo es en su opinión una filosofía política y una ideología totalmente errónea: hace del individuo abstracto la clave de bóveda de todo su sistema. En el terreno político, el liberalismo tiene un consustancial fondo anárquico: el régimen ideal es aquel que establece la menor autoridad posible; mientras que en un plano social consuma la ruptura con el principio holista y niega la noción de interés colectivo, constituyendo la sociedad la suma de los intereses particulares. Por eso —concluyen los de la ND:

> El liberalismo es una máquina de producir desilusión (…) jamás como en el momento presente la anomia social había sido tan grande (…) el liberalismo destruye las identidades colectivas, las culturas enraizadas y es generador de uniformidad (…) combatir el liberalismo es combatir el mal de raíz.[4]

Además, nos encontraríamos, según estos ideólogos, en una situación histórica que exige reflexión, acción y cambio. De acuerdo con sus análisis, existe la posibilidad de que la modernidad se convierta en el enterrador de la civilización occidental —materialización histórica de la conciencia cristiana—, dados los riesgos de desestabilización efectiva del sistema político-económico planetario:

> Más allá de un cierto límite, la regulación de un sistema en crisis no es posible. La expansión del orden occidental puede provocar su retractación, y por lo tanto, el desmoronamiento general de su concepción del mundo, de su modelo existencial, de su «conciencia». (…) se puede esperar que los modelos de sociedades revolucionarias se orienten naturalmente hacia visiones orgánicas.[5]

En resumen, las autodefiniciones y el diagnóstico de los problemas más relevantes que se encuentran en los textos de la ND permiten concluir que la perspectiva palingenésica, el holismo, el antiliberalismo y el diferencialismo constituyen las concepciones nucleares de su ideario.

Objetivos y medios

El objetivo principal de la ND consiste, dicho en sus propios términos, en tomar el relevo de las ideologías dominantes tras haber reconstruido una visión del mundo; y, dado el diagnóstico anteriormente expuesto, en *aportar ideas a un mundo que no tiene ninguna*. Para la ND, las ideas son armas al servicio de un proyecto, y su ambición consiste en proponerlas como un posible remedio para los hombres de su tiempo y de su pueblo al despertar sus conciencias:

> Pero esta ambición es un combate. Combatimos porque no combatir es

ESTADOS UNIDOS SE LES APARECE COMO EL LÍDER OCCIDENTAL DE ESTA CALAMITOSA MODERNIDAD

2.
Guillaume Faye. Foto: Metapedia

SE TRATARÍA DE LIBERAR A LOS PUEBLOS EUROPEOS DEL ADIESTRAMIENTO *ECONÓMICO-MENTAL* AL QUE ESTÁN SOMETIDOS

> morir, porque el mundo que nos rodea es el de la pasividad y el sueño, donde la energía del pueblo se muere.[6]

El combate está encaminado a lograr una tercera vía ideológico-política entre la izquierda (revolucionaria) y la derecha (conservadora). No obstante, el punto de partida de la ND europea, marcado en profundidad por la forma y el contenido de la ND francesa, fue un punto de partida paradigmático de la Derecha Radical: combatir las ideas de la izquierda, desde una perspectiva hostil al marxismo y a todas las formas de la denominada «subversión». De esta forma «la asociación GRECE se sitúa en un campo que rechaza las ideologías a la moda».[7]



© dan4th, Creative Commons

El medio para lograr este objetivo es, según se infiere de sus textos, que los individuos y pueblos combatan para ser libres. Se trataría de liberar a los pueblos europeos del adiestramiento *económico-mental* al que están sometidos, para que recuperen lo que podría ser su *destino-recuerdo-de-un-pasado-que-fue*. La meta final sería un mundo heterogéneo formado por comunidades homogéneas: lo que el propio Benoist denomina *la unión sin confusión*. De ahí que se reivindique el *Derecho a la Diferencia* y el *Derecho de los pueblos*, lo cual supone, según su criterio, *pronunciarse por las doctrinas etno-nacionales, contra el pacifismo y el humanitarismo*.

Ante la decadencia existente, los objetivos estratégico-tácticos de la ND son palingenésicos y de gran calado y profundidad. Entre los más relevantes se encuentran, por ejemplo: potenciar un nuevo-antiguo concepto de libertad comunitaria; sustituir la hegemonía de los valores burgueses por la de los valores aristocráticos; resucitar Europa— que en el caso español sería recuperar el alma de España (ambas cosas son perfectamente compatibles en la opinión de la ND española); revitalizar la idea de comunidad y separar los conceptos jurídicos de nacionalidad y ciudadanía; poner en primer plano político los criterios etno-nacionalistas y que los pueblos de Europa vuelvan a tomar conciencia de su verdadera identidad histórica; aliarse (Europa) con el Tercer Mundo para acabar con la hegemonía política de EE.UU. (la desaparición de la URSS ha supuesto un mundo unipolar); combatir el igualitarismo y el universalismo; desmercantilizar el mundo; supeditar la economía a la política; búsqueda de la armonía; preservación de la biodiversidad; lograr una ecología integral y potenciar una *auténtica democracia participativa, radical y plural* que convierta a los ciudadanos de las comunidades europeas en actores de la historia aumentando y enriqueciendo los mecanismos de representación. En definitiva, tal como Benoist afirmó ya en 1982, el enemigo principal sería el liberalismo y el occidentalismo atlántico-americano.

La suma coordinada de todos estos objetivos permitiría salir de la decadencia, retornar a una auténtica esencia de un ser no alienado y, de este modo, diseñar políticamente destinos gloriosos en lugar de adocenadas supervivencias hipermercantilizadas. Un futuro así sería posible; bastaría con que la «verdad», el ideario de la ND, fuera hegemónico y se crearan amplios movimientos nacionales inspirados en sus «regeneradoras» ideas: el futuro, en su opinión, pertenecería a las revoluciones culturales, espirituales y nacionales. El futuro, creen también, pasa por la destrucción del orden económico internacional y por la consecución de una idea que ya está en camino: la concentración de espacios económicos autónomos en torno a grandes áreas culturales.

Conclusiones

La derrota del Fascismo en 1945 supuso la marginación política y cultural de sus idearios y la hegemonía de los valores democráticos en los países con Estados de Derecho.

Ante esta realidad la supervivencia de dichos idearios se efectuó en esos países en círculos muy marginales de creyentes, entre otros motivos porque el fracaso de la fórmula política Fascismo disgregó a las diferentes familias de Derecha Radical que habían apoyado el desarrollo de los Movimientos Fascistas,[8] en lo que ha sido denominado «compromiso autoritario» por P. Burrin y alianza contrarrevolucionaria o «contrarrevolución preventiva» por N. Bobbio. El Fascismo, en sus características esenciales, se convirtió en una ideología maldita y demonizada salvo para escasas minorías —además de perseguida policial y jurídicamente. El alejamiento del poder hizo que los creyentes antiguos o nuevos se refugiaran en el terreno de las ideas, la cultura y/o la filosofía. En esta línea la ND Europea sería el ejemplo más sofisticado de la puesta al día de los idearios fascistas, adaptados a las condiciones existentes en la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI. Su lucha ha sido metapolítica porque, si hubiera sido política a secas, se habrían visto obligados a aceptar el liberalismo —una mera laicización, en su opinión, del nefasto cristianismo.[9]

La continuidad respecto al Fascismo Clásico radica, sintéticamente, en seis factores. El primero es la homogeneidad del núcleo duro de las fundamentaciones ideológico-filosóficas que comparten: su concepción del Hombre y de la Naturaleza. En efecto, su visión del hombre parte de la negación radical de la visión ilustrada de que todos los hombres nacen libres e iguales. El combate demuestra las superioridades y coloca a cada uno en su sitio: individuos, naciones e incluso empresas. La auténtica esencia natural de los seres humanos (determinada biológicamente) es su agresividad, desigualdad, jerarquía y territorialidad. *Anti-ilustración*, por tanto, y *Socialdarwinismo* son evidentes continuidades (igual que lo son determinados referentes culturales como la de los Conservadores Radicales del primer tercio del siglo XX, o su deseo utópico de forjar un «hombre nuevo») entre el Fascismo Clásico y la ND.

El segundo es su concepción de la misión histórica de los pueblos. Ambos idearios opinan que los protagonistas históricos son los pueblos étnicamente homogéneos; de ahí su *Ultranacionalismo antiuniversalista*. Ultranacionalismo antiuniversalista cultural-político o racista biologista en el Fascismo Clásico, y diferencialista (nuevo racismo cultural) en la ND. Con una novedad destacable: los mitos nacionales han sido sustituidos por el mito Europa como comunidad imaginada; y las «caducas» naciones-estado

LA ND EUROPEA SERÍA EL EJEMPLO MÁS SOFISTICADO DE LA PUESTA AL DÍA DE LOS IDEARIOS FASCISTAS

EL IDEARIO DE LA ND ES UNA RESPUESTA ALTERNATIVA A LAS PROBLEMÁTICAS DE LA POSTMODERNIDAD DESDE UNA ÓPTICA DE DERECHA RADICAL

serían sustituidas por el Imperio. La federalista «Europa de los pueblos» o etno-regiones reconciliaría la identidad (etnoexcluyente) de las nacionalidades históricas en una unidad soberana política superior.

El tercero es su diagnóstico y su objetivo máximo, que son también los mismos: crisis y decadencia total y *Palingenesis* promovida por la parte sana de sus respectivas comunidades creando un amplio movimiento salvador y regenerador.

El cuarto: en paralelo a los planteamientos de los años treinta del pasado siglo que propugnaban la unión de los contrarios, la ND defiende que ese amplio movimiento debe lograr, desde un enfoque holístico, la *Unión Armonicista de la Comunidad* y, por tanto, situarse más allá de partidos, divisiones sociales e ideologías. De ahí que se defienda una tercera vía, ni de derechas ni de izquierdas: *Ninismo*.

El quinto es el rechazo, común a ambos idearios, del liberalismo como filosofía política, lo que se contrapone a la aceptación (de acuerdo con una óptica socialdarwinista) del capitalismo como un sistema productivo idóneo siempre que se lo supedite a directrices políticas.

El sexto: el similar planteamiento de propugnar cambios políticos y culturales, pero no cambios económicos y sociales desde una axiología organicista, metafísica y trascendental-espiritualista.

El conjunto de estos seis factores permite afirmar la gran homogeneidad existente entre las ideas-fuerza del Fascismo Clásico y las ideas-fuerza de la ND. Siguiendo el modelo de extrema derecha elaborado por Bihr,[10] podemos conceptualizar ambos idearios como de Extrema Derecha/Derecha Radical. Ambos comparten una fetichización de la identidad colectiva; defienden la desigualdad como categoría ontológica y axiológica clave[11] y propugnan una concepción de la vida como eterno combate.

Finalmente, habría que recordar que el Fascismo Clásico constituyó una alternativa de Derecha Radical/Extrema Derecha a las miserias, contradicciones y problemas de la modernidad liberal. De la misma forma, demostrando de nuevo las continuidades entre uno y otro movimiento, el ideario de la ND es una respuesta alternativa a las problemáticas de la postmodernidad desde una óptica de Derecha Radical[12] en los terrenos político y cultural, pero respetando las jerarquías sociales y el sistema productivo capitalista. Una alternativa que, como la Derecha Radical europea ha evidenciado en múltiples ocasiones, es accidentalista —lo que explicaría bien las diferencias tácticas, e incluso algunas estratégicas (como el rechazo del totalitarismo), entre el Fascismo Clásico y la ND. Se ajusta a las condiciones históricas existentes con tal de salvaguardar sus concepciones nucleares o ideas-fuerza.

El Fascismo Clásico fue una de las fórmulas políticas que adoptó la Derecha Radical Europea en un contexto de crisis general del primer tercio del siglo XX. Tras 1945 el cambio radical de las circunstancias históricas motivó que los creyentes fascistas, para salvaguardar lo estratégico, se desprendieran de lo táctico. Esto explica que los teóricos de la ND puedan rechazar el «Fascismo» (calificándolo de *jacobinismo pardo*), el totalitarismo y la violencia como método sistemático de actuación política y abogar, incluso, por una auténtica democracia representativa y federalista. En realidad, ocurre como con las populares muñequitas rusas: las unas contienen a las otras, son independientes y, a la vez, unidades de una unidad mayor;

cada momento histórico requiere que se vea una determinada muñequita y que se oculten las otras.

Finalmente cabría preguntarse por qué la ND ha creado tanta confusión teórica. Las respuestas son múltiples: las enormes dificultades para conceptualizar el Fascismo; la deliberada mezcolanza sincrética de vectores culturales efectuada por sus teóricos (que han utilizado a A. Gramsci, lo mismo que a J. Evola); la ocultación deliberada de unas ideas que se reconocieran como fascistas clásicas;[13] la gran capacidad de metabolizar y convertir en «políticamente correctas» concepciones de la Derecha Radical Fascista de los años treinta tales como la deificación de las naciones, el unitarismo ninista o los planteamientos socialdarwinistas y racistas.

Los ideólogos de la ND quieren ser los Nuevos Conservadores Revolucionarios del siglo XXI, y su utopía teórica es un mundo heterogéneo constituido por comunidades étnicamente homogéneas.[14] Un mundo concretado prácticamente, según expone el teórico disidente de la ND, G. Faye —que se autodenomina «Arqueofuturista» (en la obra antes mencionada del mismo título)—, en una división en bloques étnicamente homogéneos, en los que existiría una radical diferencia socioeconómica entre los habitantes de las ciudades, con un nivel tecnológico muy elevado, y los habitantes de las pequeñas poblaciones colindantes, que vivirían con una tecnología primitiva, con la «finalidad» de que el conjunto de la sociedad tuviera un sistema ecológicamente sostenible.

Obviamente, se trata de una idea perversa si pensamos en los costes sociales de su implantación efectiva, mientras que la propuesta ¡sostenible! de G. Faye es, directamente, Fascismo puro y duro. Como se ha afirmado reiteradamente, el fascismo (neo o post, como se quiera) es como la pornografía, tan difícil de definir como fácil de reconocer. ❖

SU UTOPÍA TEÓRICA ES UN MUNDO HETEROGÉNEO CONSTITUIDO POR COMUNIDADES ÉTNICAMENTE HOMOGÉNEAS

Notas

1. J. Antón: «Las concepciones nucleares, axiomas e ideas-fuerza del Fascismo Clásico (1919-1945)», en *Revista de Estudios Políticos* (en prensa).

2. Alain de Benoist y Guillaume Faye, *Las ideas de la Nueva Derecha,* Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986, p. 351. Para una bibliografía completa de la ND, véase Diego Luís Sanromán, *La Nueva derecha,* Madrid, CIS, 2008.

3. «La crítica de la sociedad mercantil, del liberalismo y del socialismo (…) transversaliza, irremediablemente, las nociones de derecha e izquierda». Editorial de *Éléments*, n. 47, 1983.

4. Editorial de *Éléments*, n. 68, 1990.

5. G. Faye, «La modernité: Ambiguïtés d´une notion capitale», *Études et Recherches,* 1, 1985, p. 8.

6. G. Faye, «Pour un Gramscisme de Droite», *Actes du XVI colloque national du GRECE*, París, Le Labyrinthe, 1982.

7. Editorial de *Éléments*, n. 3, 1973.

8. El hecho de que el unitarismo sea la idea-fuerza clave de los idearios fascistas no debe hacernos olvidar que los movimientos fascistas allí donde accedieron al poder lo hicieron gracias a una amplia coalición de fuerzas de derecha radical. Véase: Paolo Buchignani, *La Rivoluzione in Camicia Nera*, Milano, Mondadori, 2003.

9. V. Michael Torigian, *New Right, New Culture: Anti-Liberalism in Postmodern Europe*, Lanham, University Press of America, 2003.

10. Alain Bihr, *L'actualité d'un archaïsme*, Laussane, Éditions Page deux, 1999.

11. «(…) GRECE retained an ideological core (…) This was the defence of identity (of whatever kind) and a refusal of egalitarianism (…) Ideological contradictions between ND factions did occasionally emerge, but the core ideology remained untouched», Tom McCulloch, «The Nouvelle Droite in the 1980s and 1990s: Ideology and Entrism, the Relationship with the Front National», *French Politics,* 4, 2006, p.161.

12. V. J. Antón, «La cultura e ideología política del Neopopulismo en Europa Occidental: MNR/FN (Francia), FPÖ (Austria) y Lega Nord (Italia)», en Miguel Angel Simón, *La Extrema Derecha desde 1945 a nuestros días*, Madrid, Tecnos, 2007.

13. V. Roger Griffin, «Plus ça change! El pedigrí fascista de la Nueva Derecha», en M. A., Simón (ed.), *La Extrema Derecha en Europa desde 1945 a nuestros días.*

14. Son las voces teóricas, mientras que los ecos son los partidos populistas de Derecha Radical. En 1987 Le Pen decía: «Lo mejor que podemos decir es que los más aptos sobreviven y prosperan (…) El progreso humano es fruto de la lucha y la selección natural».



Harold Bloom
y el Romanticismo europeo

Autora
Cristina Álvarez de Morales Mercado
Profesora de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada. Autora de *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*.

Honorius did Dwell in you cave deep,
in hope to merit Heaven by making
earth a Hell
(Lord Byron, 1881)

Sobre el concepto de Romanticismo

La palabra «romántico» ha llegado a significar tantas cosas que, por sí misma, parece que no significa ya nada. Sin embargo, la naturaleza y el lugar del Romanticismo prevalecen porque forman parte ya de nuestro propio carácter, y su influencia sigue presente en el arte y en la vida. Lo romántico sigue existiendo hoy en



día, y lo encontramos, como decía Novalis, en cuanto damos sentido a lo ordinario, dignidad de desconocido a lo conocido y apariencia infinita a lo finito.

El gran crítico del Romanticismo, Murray G. Abrams, asegura en su libro *English Romantic Poets*[1] que autores de la talla de M. Lasserre o Seillière hablaron del Romanticismo como si fuera la principal causa de los demonios espirituales por los cuales venimos sufriendo ya desde el siglo XIX. M. Lasserre, por ejemplo, identificaba el espíritu romántico con el espíritu y las ideas de la Revolución francesa. Defensor de las mismas, este autor reclamó, como salvación del Romanticismo, un regreso a la fe más antigua y al orden político y social, ambos descuidados por el espíritu romántico, que defendía el abandono del mismo y abogaba por la idea de progreso. Seillière, por su parte, sostuvo que el espíritu de la Revolución francesa era el propio del racionalismo de los estoicos, cartesianos y clásicos, por lo que el término Romanticismo debía aplicarse al movimiento revolucionario solamente en el caso de que éste se hubiera desviado de su curso verdadero.

El mismo Abrams, por otro lado, habla de un Romanticismo más plural, en el sentido de que este movimiento se vio implicado en prácticamente todos los cambios sociales, artísticos, ideológicos y literarios que acontecieron en la época. El propio nombre «romanticismo» supone uno de los

problemas a la vez más fascinantes, complicados e instructivos desde el punto de vista semántico, pues ha venido remitiendo continuamente, a lo largo de la historia de las ideas literarias, a opciones de significados múltiples y, en ocasiones, esencialmente opuestas. Habría que recordar, pues, las enormes diferencias que se dieron entre los romanticismos de los distintos países europeos. Ciertamente, el Romanticismo tuvo una especial significación en Alemania —hasta el punto de que durante mucho tiempo la cultura alemana se equiparó con el Romanticismo y lo romántico. Sin embargo, el Romanticismo no fue un movimiento exclusivamente alemán, y no hay que olvidar ni el extraordinario movimiento romántico que existió en Inglaterra alrededor de 1740, ni el romanticismo que se desarrolló en Francia en torno a 1811, porque todos ellos estaban impregnados de un conjunto de ideas cuya raíz habría que buscarla, sin duda, en Rousseau. De hecho, la Revolución francesa fue percibida dentro del movimiento romántico como una escena originaria de la acción fundadora de la sociedad, y el propio Abrams subrayó que las teorías del *Contrato social* empezaban a calar de manera muy profunda en todos aquellos que podían comprender que un nuevo mundo se abría ante sus ojos: un mundo en el que se iban a hacer palpables las ideas filosóficas de la libertad y de la igualdad promulgadas por los espíritus revolucionarios.[2]

Sin embargo, más impactantes que las ideas defendidas por la Revolución francesa habrían sido en el arte romántico —también según Abrams— las expresiones o ideas de un temperamento ético, que ya se suponía esencial en el cristianismo, pero entendiendo siempre que la naturaleza del espíritu cristiano primero y la del romántico después eran muy diferentes. El nuevo movimiento romántico fue, entonces, casi desde el principio, una revuelta



1.

contra lo que se suponía como el paganismo de una religión y de una ética, opuestas ambas definitivamente al clasicismo en el arte. Pero, frente a esta actitud, convivía también la postura de aquellos que consideraban que, aunque el saber se había separado de la fe —tal y como defiende Rüdiger Safranski en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*—, se había difundido la tendencia a arrojarse con «celo creyente» en brazos de la ciencia, considerada como la auténtica religión sustitutiva. Por consiguiente, lo religioso como tal empezaba a ponerse bajo sospecha.[3]

Entiendo, pues, que hablar de un solo y único Romanticismo general es totalmente imposible, pues este término ha servido más bien para combinar lo diverso, los componentes intelectuales y emocionales de la complejidad, que son los factores elementales verdaderos y dinámicos en la historia del pensamiento y del arte. Efectivamente, a lo largo del siglo XVIII algunos elementos de las poéticas tradicionales, por citar un ejemplo muy cercano, se atenuaron o desaparecieron, mientras que otros se

HABRÍA QUE RECORDAR LAS ENORMES DIFERENCIAS QUE SE DIERON ENTRE LOS ROMANTICISMOS DE LOS DISTINTOS PAÍSES EUROPEOS

1.
El caminante sobre un mar de niebla, de C. D. Friedrich. Foto: Wikimedia Commons.

EJEMPLOS DE LA TEORÍA EMOCIONAL LOS TENDRÍAMOS EN TRES GRANDES POETAS, WORDSWORTH, COLERIDGE Y SHELLEY

difundieron y aumentaron. Además, muchas de las ideas que habían sido centrales durante el período cultural anterior se hicieron marginales, y otras que eran marginales se hicieron centrales, hasta que, poco a poco fue imponiéndose una nueva orientación estética y de pensamiento. En este sentido, la atención a la naturaleza y la tendencia a concebir la invención, la disposición y expresión del material como un proceso y poder mental, comenzaron a considerarse como hechos evidentes y necesarios para el nuevo espíritu romántico.

En su conocido *The Mirror and the Lamp* Abrams defendió la tesis de que con la llegada del siglo XIX y, estando el romanticismo en plenitud en casi toda Europa, se había llegado a imponer un nuevo modelo de retórica, basado en la Retórica de Longino, como ejemplo fundamental y fuente de muchos de los elementos característicos de una nueva teoría romántica. Ésta se habría dedicado a estudiar no solo la poesía, sino también el concepto de lo sublime en el arte: «la excelencia cardinal desde la cual los más grandes poetas y escritores han derivado su eminencia».[4] Como se sabe, Longino localizaba la sublimidad, tanto en autores de la talla de Homero, Demóstenes y Platón, como en títulos tan canónicos como el libro del Génesis o la lírica amorosa de Safo, que, a su vez, fueron considerados por los románticos como las cinco fuentes esenciales de lo sublime, conformadas como estaban fundamentalmente por elementos instintivos, naturales y emocionales. La sublimidad entonces era, para Abrams, al igual que para Longino, «el eco de un alma grande»: el alma del Romanticismo.

En esta misma línea se habría pronunciado también Harold Bloom, cuando aseguró que, tanto Vico como Longino, autores de referencia obligada para el crítico norteamericano, insistieron siempre en la necesidad del desarrollo de una teoría emocional de la poesía. Tomando como punto de partida el criterio de que el concepto de lo sublime se hallaba siempre intercalado de una forma u otra en la producción artística en general, y literaria en particular, estos autores, apostilló Bloom, sintieron siempre la necesidad de dividir el lenguaje en dos categorías básicas: prosa y poesía racional frente a poesía emocional. Ejemplos de la teoría emocional los tendríamos en tres grandes poetas, posiblemente las figuras más relevantes del panorama poético anglosajón: Wordsworth, Coleridge y Shelley. Me hago eco pues, por un lado, de las consideraciones que estos mismos poetas han venido haciendo sobre su propia evolución poética (el caso de Wordsworth) y, por otro, de oportunos comentarios realizados por grandes críticos sobre su poesía (tal es el caso de Coleridge o Shelley); porque considero que son el ejemplo máximo de los «poetas fuertes» que «tergiversaron» la obra de su padre precursor. Entiendo,

2.

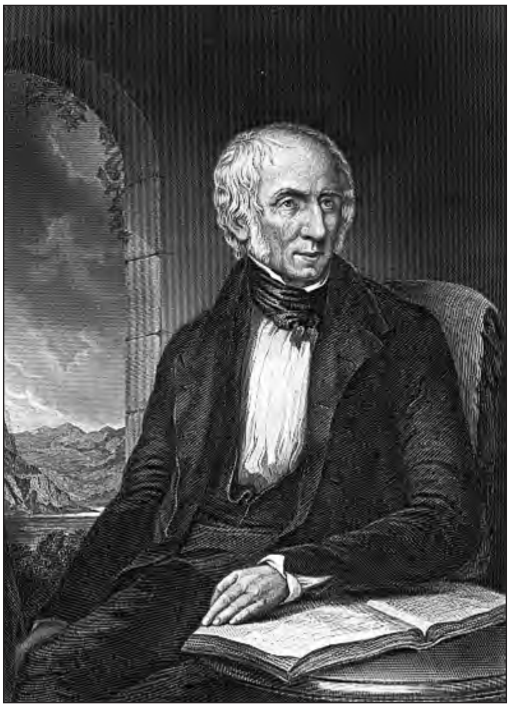


además, que el compromiso adquirido por Harold Bloom con la obra de estos escritores es fundamental para comprender su teoría poética de las ratios revisionistas, y me dará pie a mí, sobre todo, para comentar los aspectos más relevantes de las diferentes concepciones que sobre la poesía romántica tienen estos autores.

Para ilustrar este apartado, voy a ofrecer solamente algunas pinceladas —como marco de referencia del panorama literario romántico— sobre la esencia poética de Wordsworth, Coleridge y Shelley, entendiendo que a través de la poesía de estos autores se puede acceder perfectamente al espíritu del Romanticismo que acaba de describirse.

Leyendo los *Prefacios* y *Ensayos* de Worsdworth, es fácil, por ejemplo, comprender por qué los sentimientos del poeta se han convertido, a lo largo de décadas, en el centro de una gran parte de los estudios de crítica literaria basados en la ya mencionada teoría emocional. Descubrimos también que Wordsworth basó sus principios poéticos principalmente en una serie de especulaciones, propias del siglo XVIII, sobre el origen emocional del lenguaje. Pero es que, además, insistió en la teoría romántica de que las ideas prevalecen sobre la trascendencia de la naturaleza. Él mismo lo resumió en *Poetical Works* del siguiente modo:

1. La poesía debe entenderse como la expresión o reflujo de sentimientos porque emerge de un proceso de imaginación en el que los sentimientos juegan un papel crucial.
2. La poesía, como vehículo de un estado emocional de la mente, no se oponía a la prosa, sino a las afirmaciones de hechos.
3. La pasión originó en los seres más primitivos la poesía, que, a través de causas orgánicas, era naturalmente rítmica y figurativa.



3.

4. La poesía era competente, principalmente gracias a las figuras retóricas y al ritmo, para expresar emociones, así como para elegir las palabras que convienen y encarnan naturalmente los sentimientos del poeta.
5. Era esencial a la poesía que su lenguaje fuese espontáneo y genuino; no la expresión disimulada del estado emocional del poeta.[5]

Con estas cinco declaraciones sobre lo que debía ser la poesía, pero también —y esto me parece lo más interesante— sobre lo que no debía ser, entiendo que Wordsworth, desde el comienzo de sus trabajos, centrara su ataque más furibundo contra «la adopción mecánica» de las figuras del discurso —a las que atribuyó la dicción desfasada de la poesía del siglo XVIII. De ello dependió también el uso romántico general que se dio a la espontaneidad, sinceridad y unidad integral del pensamiento y del sentimiento, frente a los criterios esenciales de la poesía neoclásica: juicio, verdad y dicción. Con todo, pienso que el valor

A TRAVÉS DE LA POESÍA DE ESTOS AUTORES SE PUEDE ACCEDER PERFECTAMENTE AL ESPÍRITU DEL ROMANTICISMO

2.
Orlay Petrich Soma, *Sappho* (1860) Foto: Wikimedia Commons.
3.
Retrato de William Wordsworth, de Margaret Gillies. Foto: Wikimedia Commons.

FRENTE A LA POESÍA SENTIMENTAL DE WORDSWORTH, LA DE COLERIDGE SE DECANTÓ POR UNA VISIÓN PURAMENTE TEÓRICA DEL FENÓMENO POÉTICO



4.

esencial de la poesía de Wordsworth reside en su defensa a ultranza de la «naturaleza», como elemento real entre hombres que viven de acuerdo con la misma y como modo unificador, pero no artificial, de expresar los sentimientos con palabras.

Ahora bien, frente a la poesía sentimental de Wordsworth, la de Coleridge se decantó, en cambio, por una visión puramente teórica del fenómeno poético. Como ya se ha estudiado, el gusto por los contrastes y contradicciones internas y externas al movimiento romántico y a sus autores es consustancial con la propia naturaleza del Romanticismo. En este sentido, parece lógico que Coleridge definiera el poema expresamente haciendo de la métrica su atributo esencial. En *English Romantic Poets*, Abrams comentó al respecto que Coleridge separaba los poemas no solo de los discursos de la ciencia o de la historia, sino también de los trabajos de ficción que se escribían en prosa. Pero Coleridge, además, introdujo en la crítica inglesa un concepto muy importante, el de la «excelencia poética»: todo poema era bello si estaba bien escrito, es decir, si respondía a las unidades métricas, a la techné, aunque careciese de sentimiento, de emoción; en definitiva, de sensibilidad.

El tercer poeta que ejemplifica de una manera muy leal el conjunto de la poesía romántica es Shelley. En opinión de Abrams, Shelley fue un poeta enormemente platónico, que definía su poesía como la representación por medio del lenguaje figurativo y armonioso. Para Shelley —asegura Abrams en el mismo libro—, los poemas sencillos más importantes perdían su particular localización en el tiempo y en el espacio, perdían incluso su identidad y eran vistos como si fueran simultáneos e intercambiables. Al igual, pues, que los neoplatónicos, Shelley creía que las ideas tenían una doble existencia: en el mundo material y en las mentes de los hombres.[6] Entendía por eso que la poesía debía considerarse en su sentido más general, esto es, como la expresión de la imaginación. El poeta inglés se movía, por tanto, en la misma línea del gran poeta del Romanticismo alemán, Novalis, quien, como se recordará, aprendió que el amor triunfaba sobre la angustia de la muerte y sobre todo tipo de negación. De hecho, para Novalis, «romantizar» no era otra cosa —ha dicho Safranski— que una «potenciación cualitativa»; y lo romántico, una actitud del espíritu.[7]

La teoría del Romanticismo de Harold Bloom

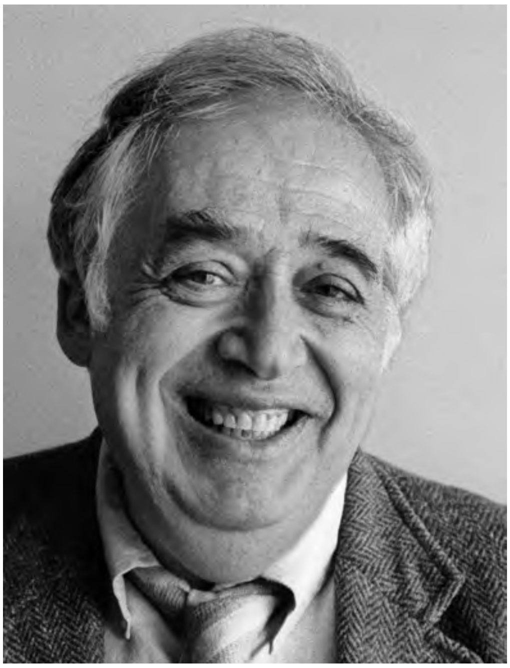
Desde los inicios de su obra, Bloom concentró gran parte de sus energías e intereses teóricos en estudiar a los poetas de la tradición romántica en lengua inglesa. Su primer libro se tituló *Shelley's Mythmaking* y fue seguido de otros trabajos más específicos sobre los poetas románticos. Me refiero en concreto a títulos como *The Visionary*

Company, *Blake's Apocalypse* o *Keats,* que recogen los que Bloom consideraba los mejores poemas de cada uno. Aunque en el momento de escribir estos libros Bloom todavía no había formulado su teoría del «poeta fuerte»,[8] ya estaban perfilados en ellos muchos de sus conceptos más conocidos: el de «misreading», el de «poema fuerte», el de «ansiedad»,[9] etc., así como algunas de las características determinantes de toda su producción teórico-crítica posterior.

En un ensayo dedicado a la figura de Bloom, Frank Lentricchia señaló que el principio filosófico que gobernaba *Shelley's Mythmaking* y las obras inmediatamente posteriores —en especial *The Visionary Company* y *Blake's Apocalypse*— no era el autofinalismo kantiano que generalmente se asociaba con la «Nueva Crítica», sino una teoría visionaria de la imaginación que pudo haberle llegado a Bloom de una multitud de fuentes.[10] Entre éstas estarían las obras de los que, por decirlo en sus propios términos, habrían sido los «precursores» de Bloom: Martin Buber, Northrop Frye o Abrams, entre otros. Los tres habrían abogado siempre, al igual que el propio Bloom, por una «autonomía de la imaginación humana», independiente del medio artístico.

Como buen hermeneuta, Bloom habría cultivado desde los comienzos de su carrera teórica un tipo de trabajos en los que el texto poético jugaría el papel más relevante, de modo que sin él no tendría sentido alguno la parte teórica que lo ilumina. En palabras de Lentricchia:

> Bloom nunca pone en duda su compromiso personal con el acento visionario de la estética romántica, de ahí que propugnara, con auténtico celo misionero, la necesidad urgente de que se generalizara su lectura del romanticismo.



5.

Yo creo, sin embargo, que una de las ambigüedades más notorias en los primeros trabajos de Bloom es su incapacidad para mostrar exactamente lo que él entiende por continuidad en la tradición romántica. Es cierto que en unos trabajos la defiende al asegurar que la tradición inglesa se establecía partiendo de Spenser y Tennyson, pasando por Browning, Swinburne, Morris, Yeats, o H. D. Lawrence, por citar algunos de los nombres más destacados. Sin embargo, en otros más recientes, habla de una discontinuidad entre los propios románticos y los poetas contemporáneos —entendiendo la discontinuidad como un error, porque los hechos históricos, aunque similares, nunca serían iguales.

Para Bloom, el Romanticismo es, entonces, en primer lugar, un punto de partida de sus investigaciones teóricas y críticas, un mero referente literario y cultural, y sus primeros libros, *Shelley´s Mythmaking* o *Keats*, así lo demuestran. En segundo lugar, el Romanticismo pasa a convertirse, en la obra del crítico de Yale, en un instrumento de trabajo que le permite

PARA BLOOM, EL ROMANTICISMO ES UN PUNTO DE PARTIDA DE SUS INVESTIGACIONES TEÓRICAS Y CRÍTICAS

4.
Retrato de Samuel Taylor Coleridge, de Peter Vandyke. Foto: Wikimedia Commons.
5.
Harold Bloom. Foto: Berlinverlage.de.

EL ROMANTICISMO DE BLOOM TIENE MUCHO DE VISIONARIO, CASI DE PROFÉTICO



explicar posteriormente otros mundos literarios y otras teorías estéticas: tal es el caso, por ejemplo, de la Cábala o el gnosticismo, exhaustivamente estudiados en su *Kabbalah and Criticism* o en *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Finalmente, es importante, creo, subrayar que el Romanticismo de Bloom tiene mucho de visionario, casi de profético; de ahí que su interés por él esté directamente vinculado a otros trabajos suyos, basados en temas religiosos, como el de la tradición bíblica o el del judaísmo (*The Book of J*, *The Breaking of the Vessels*). En este sentido, estoy convencida de que se podría hablar de una continuidad y una línea de pensamiento común en toda la producción de Harold Bloom. Tal como asegura Nannete Altevers:

> A la teoría de la influencia de Bloom últimamente le queda la esperanza de que el yo pueda resurgir sobre la situación histórica en un estado donde los falsos imperativos de las formas institucionales serán cambiados por los verdaderos imperativos que se pueden espiar ahora por una visión renovadamente limpia.[11]

Si el Romanticismo es para Bloom una línea de pensamiento, los poetas románticos son, en su opinión, una especie de «humanistas agresivos»; y, como Abrams, él también asume que los más altos objetivos que alcanzó la imaginación romántica, como la garantía de la inocencia del hombre sobre su corrupción, constituyen lo que es verdaderamente revolucionario en el movimiento romántico. Todos sabemos que los románticos pretendían cambiar de vida empezando por ellos mismos, para extender luego el cambio a los amigos, a los lectores, al público en general, con el fin de educar a toda la nación. En este sentido, comprendo que Bloom defienda una poesía mitopoiética en Shelley, de modo que su *Prometeo desencadenado* se convierte, en sus propias palabras, en la «primera gran encarnación del mito de la Humanidad».[12] O que también hable de una visión apocalíptica en Blake, al que convierte en el poeta visionario por excelencia de todos los tiempos: «Los poemas de Blake, especialmente los épicos, me parecen la mejor poesía en inglés desde Milton» (*S. M.*, p. 9). Del resto de los poetas cuyos «poemas fuertes» se hallan recogidos en obras como *The Visionary Company*, *Yeats*, *Wallace Stevens* o *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, ofrece Bloom una interpretación tan exhaustiva que, a partir de aquí y hasta sus últimos trabajos, se convertirá en su propia herramienta de conocimiento.

Como he dicho más arriba, el Romanticismo lo entendió Bloom, en primer lugar, como marco literario para sus exhaustivos análisis críticos sobre este periodo y sus autores. Así, en *The Visionary Company*, por ejemplo, explicó que el Romanticismo fue

un período literario contemporáneo a la Revolución francesa, a las guerras napoleónicas, a la época de después de Castlereagh y Metternich. De hecho, según él, este movimiento no fue concebido como período literario hasta que los historiadores de la época victoriana volvieron su mirada a los primeros años del siglo XIX. Pero, además —añadió—, el Romanticismo no solo se trató como un movimiento cultural en Inglaterra y en el resto de Europa, sino que por encima de todo fue un movimiento artístico, aunque de «un tipo de arte opuesto al más puro clasicismo». El autor comentó también que, a mediados del siglo XVIII, «romántico» llegó a ser un adjetivo que significaba agreste, extraño o pintoresco, y que se aplicó más a la pintura y al paisaje que a la propia poesía. De hecho, ningún poeta del Romanticismo caracterizó su propia poesía como «romántica», sino siempre a partir de las connotaciones de «sublimidad» y «sensibilidad».

De entre todos los rasgos que Bloom destacó como los propios del Romanticismo, hay uno de enorme interés para advertir su compromiso teórico. Me refiero a la defensa a ultranza que hizo de la tesis de que la poesía de los románticos ingleses era una especie de poesía religiosa. Como he indicado antes, el Romanticismo era, para él, entre otras cosas, una herramienta que le permitía acercarse a otras cuestiones religiosas y realidades estéticas. Si la religión estaba «a la orden del día» entre los románticos, la religión no era —como también ha señalado Safranski— la propiamente cristiana, sino que se trataba de una religión fantaseada o mejor aún, de una religión de la fantasía (*Romanticismo*, p. 132). En esta misma línea, conviene recordar que Bloom hablaba de dos tradiciones principales en la poesía inglesa, y que lo que a su juicio las distinguía no eran solo consideraciones estéticas, sino sobre todo religiosas y políticas: una línea, la central, era protestante, radical y romántico-miltoniana; la otra era platónica, conservadora y, por sus objetivos, clásica. En cualquier caso, para Bloom, el poeta romántico era conservador si consideraba la sociedad originaria oculta por la sociedad existente; y, por el contrario, era revolucionario si la entendía y se manifestaba a través de ella. En el primer caso, se consideraba la verdadera sociedad como una estructura primitiva de la naturaleza —y admiraría aquí lo popular, lo sencillo o incluso lo bárbaro, más que lo sofisticado. En el segundo caso, se consideraba que la verdadera sociedad interior se manifestaba a través de una Iglesia sacramental o a través de las actitudes instintivas de una aristocracia. Así pues, la búsqueda de una sociedad ideal visible en la historia conducía, por ejemplo, a una fuerte admiración por la Edad Media, que había sido considerada a veces en el continente el rasgo fundamental del Romanticismo.

Por último, y en tercer lugar, tanto Bloom como sus precursores (me refiero a nombres de la talla de Scholem o Northrop Frye), entendieron que el Romanticismo no era un movimiento puramente histórico. Es más, yo creo que todos ellos lo concibieron más bien como una metafísica, una visión, una forma de ver, de vivir una vida más humana, cuya esencia se debatía entre los cuatro niveles de los que hablaba el gran crítico norteamericano Northrop Frye:

> El superior es el cielo, lugar de la presencia de Dios. Vienen después los dos niveles del orden natural, el humano y el físico. El orden de la naturaleza humana, u hogar del hombre, viene representado en la Biblia por la narración del Jardín del Edén y por el mito de la Edad de Oro en Boecio y otros autores. El hombre ya no se

NINGÚN POETA DEL ROMANTICISMO CARACTERIZÓ SU PROPIA POESÍA COMO «ROMÁNTICA», SINO SIEMPRE A PARTIR DE LAS CONNOTACIONES DE «SUBLIMIDAD» Y «SENSIBILIDAD»

LA APORTACIÓN MÁS INTERESANTE QUE HAROLD BLOOM HA HECHO AL MUNDO ROMÁNTICO [ES] SU TEORÍA POÉTICA DE LAS RATIOS REVISIONISTAS

> encuentra en él, pero el fin de todo su cultivo de lo religioso, lo moral y lo social es levantarlo a algo que se le parece. La naturaleza física, el mundo de los animales y las plantas, es aquel en el que ahora se encuentra el hombre; pero, de modo diferente a los animales y plantas, el hombre no se adapta a él. Desde su nacimiento se ve enfrentado a la dialéctica moral y debe levantarse sobre este nivel hasta su correcto lugar humano, o bien debe hundirse bajo él, en el cuarto, el del pecado, la muerte, y el infierno. Este nivel no forma parte del orden de la naturaleza, pero su existencia es lo que actualmente la corrompe.[13]

Entiendo, entonces, que el poeta romántico escape del mundo caído hacia un mundo convertido en un mito de su propia imaginación, que hará que el universo sea un lugar bueno y feliz, un paraíso de entusiasmo y un proceso creativo continuo. Así pues, la experiencia religiosa, que es (como nos han enseñado siempre) una unión amante con el universo, nos impulsará a la comunicación y nos hablará del deseo de compartirla con otros. Es, en palabras de Safranski, «formadora de comunidad y fundadora de amistad».

Finalmente, tengo que insistir en la idea de que, para Bloom, el Romanticismo no es un movimiento ordenado y lineal en sus rasgos, sino algo mucho más caótico, diverso y plural, tal y como lo concibieron los propios coetáneos de este movimiento. Además, Bloom entiende que cada uno de los tópicos románticos responde siempre a otro estímulo o línea determinada complementaria. Así, lo sublime no sería nada sin lo pasional, ni éste sin lo sentimental o sensual —sin olvidar la importancia de la naturaleza en el propio ser poético que escribe, lo que a su vez viene a reforzar la noción de «poesía» en el Romanticismo (*S. M.*, p. 213). De aquí resulta, como ya señalaba Frye, que en la poesía romántica no se ponga el acento sobre lo que hemos llamado el sentido, sino sobre el poder constructivo de la mente, en el que la realidad es traída al ser mediante la experiencia. Cuando románticos de la talla de Blake, Shelley y Keats hablan sobre la relación de la poesía con otras áreas de la cultura, insisten siempre en la idea de que la poesía es anterior a la filosofía o a la teología, y por «anterior» entienden más original y más poderosa, intelectualmente hablando. Además, estos poetas, en opinión de Frye, tuvieron siempre el vívido deseo de poder expresar en sus poemas la bondad de la propia existencia humana como tal. Es la idea del alma bella de que habla Safranski: la que es capaz de actuar bellamente, en consonancia con la gran armonía y con las demás almas (*Romanticismo*, p. 130).

El *crossing* y los poetas fuertes

Para terminar este recorrido por el romanticismo bloomeano, he de recordar, aunque sea muy brevemente y a modo de pincelada, la que considero es la aportación más interesante que Harold Bloom ha hecho al mundo romántico: su teoría poética de las ratios revisionistas, basadas en seis tropos de la tradición literaria europea, con las que el autor construyó una nueva retórica del texto literario.

Para Bloom, los tropos serían errores necesarios del lenguaje, que se definen precisamente por ir contra otros tropos —los que intervienen necesariamente entre el significado literal y la «fresca apertura» del discurso. A través de sus ratios conforma Bloom un panorama histórico, cosmológico, ideológico, literario y —casi se puede decir— social, en el que los cruces de significado (*crossing*) y el paso

de unos tropos a otros se resuelven felizmente en ese impecable ejercicio de intertextualidad que el crítico de Yale realiza en la mayoría de sus trabajos.

El *crossing* es un concepto de enorme complejidad que Bloom utiliza para cuestiones de retórica: en concreto, para tratar algunos de los aspectos esenciales de su teoría retórica como el de las figuras de primer y segundo orden o el de los tropos o defensas. Cuando Bloom analiza la obra de los poetas fuertes en su *A Map of Misreading*, procura demostrar siempre, y de manera muy detallada, que «las interconexiones entre el tropo como figura y el tropo como defensa» se hacen más visibles en la descripción de su nueva retórica. Aquí es donde Bloom se acerca más a la teoría de Paul de Man, sobre todo cuando este último afirmaba que, entre la retórica como sistema de tropos y la retórica como arte de la persuasión, había una aporía, un límite o duda que no se podía definir. Más aún, en su *Blidness and Insight*[14] Paul de Man aseguró que lo que Bloom pretendía al hacer su conocida distinción entre tropos y defensas era ir más allá de la dimensión ahistórica, explicando la retórica también en su dimensión diacrónica. Este autor entiende, pues, la teoría retórica de Bloom como una falsa epistemología, pero a la vez como un error productivo, capaz de generar un espacio interpretativo mayor dentro del campo de la poesía (romántica). Estos trasvases, estos cambios de significado entre los tropos estarían también muy relacionados con el concepto bloomeano de *misreading*, en el sentido de que el *crossing* se produce precisamente por una «mala lectura» del texto precursor, que es la que hace posible la creación de otro texto producto de esta tergiversación.

EL *CROSSING* SE PRODUCE PRECISAMENTE POR UNA «MALA LECTURA» DEL TEXTO PRECURSOR



afinidades

en el **próximo número**:

Dossier. Actualidad de la tragedia

con artículos de Christoph Menke, Rafael Argullol, Jordi Ibáñez, Patxi Lanceros, José Luis del Barco.

La antorcha al oído

colaboraciones de Wenceslao Carlos Lozano, Óscar Caeiro, José Antonio Hita, Diliana Ivanova.

Lecturas

de Antonio Chicharro, Francisco Abad Nebot, Carmen Becerra, Juan Varo Zafra, José Miguel Gómez Acosta.

SU TESIS CENTRAL ERA QUE ESTE «CRUCE» ESTABA PRESENTE EN LA MAYORÍA DE LOS «POEMAS FUERTES» DE LOS POETAS ROMÁNTICOS

Quiero subrayar, a modo de conclusión, mi opinión personal de que el concepto de «cruce» tiene un valor esencial en la Retórica de Bloom, aun cuando a veces lo usase de una manera arbitraria —sobre todo en esos momentos «negativos» en que retomaba el significado del poema-crisis del Romanticismo. No obstante esto, su tesis central era que este «cruce» estaba presente en la mayoría de los «poemas fuertes» de los poetas románticos a los que tanto tiempo dedicó. Se entenderá, pues, por qué en la mayoría de los poemas de los escritores románticos que Bloom cita como los auténticos «poetas fuertes» se suceden continuamente todos estos pasos o cruces de significado, que en ocasiones conllevan auténticos dilemas mentales al abordar la muerte como un regalo creativo. Lo que esto quiere decir es que Bloom entiende la muerte no como la meta final, sino como una vuelta de los precursores, que son traídos desde ella hacia el momento presente, tal y como explica precisamente su sexta ratio, la apophrades. Además, en este juego de traer a los precursores a la actualidad, se activan también una serie de imágenes de la presencia y la ausencia: de hecho, para el teórico, un poema comienza porque hay una ausencia, que se convierte a su vez irónicamente en una presencia (clinamen). Así pues, la teoría poética de Bloom vuelve a cerrarse donde empezó, gira en torno a sí misma, recuperando formas, trasgrediendo significados y, ofreciendo, en definitiva, una visión cosmológica de la tradición poética romántica de la que ella misma surgió y en la que se fundan, precisamente, todos sus conceptos clave. ❖

Notas

1. M. H. Abrams, *English Romantic Poets*, London, Oxford U. P., 1960 (en adelante *English R. P.*).

2. *English R. P.*, 13.

3. Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, p. 116.

4. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford U. P., 1953, p. 73.

5. William Wordsworth, *Poetical Works*, Oxford U. P., 1969, p. 114.

6. *English R. P.*, pp. 128-129.

7. *Romanticismo*, pp. 105-106.

8. Sobre el concepto de «poeta fuerte» –el que «mal interpreta» la obra de un «precursor»– puede verse mi libro *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 46.

9. Este concepto remite al más conocido de la «angustia de la influencia», que Bloom desarrolló en el libro del mismo título y con el que se refirió a la ansiedad o angustia que todo nuevo poeta experimentaría ante la influencia de su precursor. V. también mi *Aproximación a la teoría poética de H. Bloom*, p. 59.

10. Frank Lentricchia, «Harold Bloom: el ánimo de venganza», *Después de la nueva crítica. Literatura y debate crítico*, Chicago, Chicago U. P., 1980, p. 297.

11. Nanette Altevers, «The Revisionary Company: Harold Bloom´s Last Romanticism», *New Literary History*, 1992, vol. 23, p. 362.

12. Harold Bloom, *Shelley´s Mythmaking*, New Haven, Yale U. P., 1959 , p. 112 (en adelante *S. M.).*

13. Northrop Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, p. 268.

14. Paul de Man, *Blidness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1971.

Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández

Autor
Francisco Javier Díez de Revenga
Catedrático de Literatura Española. Universidad de Murcia.
Autor de *Las vanguardias y la generación del 27.*

Con la fórmula «poesía internacionalista» solemos aludir a la lírica producida por un autor bajo la influencia de la presencia, la cultura o la impresión de un país o de varios países extranjeros en su obra. Se trata, sin duda, de una riquísima parcela de la Literatura Comparada, porque, como el comparatista pretende, pone en relación distintos ámbitos de cultura supranacionales e incluso supralingüísticos. Por encima de fronteras políticas, lingüísticas y culturales, la poesía interrelaciona, con su imparable fuerza expresiva, mundos alejados, y el yo lírico interpreta lo que percibe y advierte ante geografías distintas con resultados muy diversos. El mundo exterior percibido por el poeta se convierte en mundo interior cuando se ha concentrado en el poema. Por eso es muy frecuente, en nuestros estudios literarios, el análisis de lo que han supuesto otros continentes, otras naciones u otras civilizaciones en un determinado poeta.

Pensemos en ejemplos muy claros dentro del ámbito «particular» de la literatura española: la América de Pedro Salinas o la de Jorge Guillén, con su representación del exilio; la Nueva York de Federico García Lorca, que dio origen, forma y sustento a uno de los libros más intensos de la poesía española del siglo XX. Observemos la trascendencia que Gran Bretaña (Inglaterra y Escocia) tuvieron en la poesía de Luis Cernuda. Y solo me estoy refiriendo aquí a una época muy concreta de la poesía española: a los años de la vanguardia, de la Guerra de España y de la posguerra y el exilio, que tuvo, para los españoles que lo sufrieron, una decisiva dimensión internacionalista. Pero son muchos los estudios de críticos y lectores de la poesía que han profundizado en lo que en general ha significado el internacionalismo en la poesía del siglo XX en España.

Esta dimensión puede tener otros vínculos, vestigios y representaciones. Sin duda, la influencia de una gran ciudad como Nueva York ha podido ser objeto de múltiples evocaciones internacionalistas por parte de los poetas de todo el mundo, pero tiene una concreta y fuerte presencia en la poesía hispánica, desde los ya clásicos Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez (en su *Diario de un poeta recién casado*) al ya citado Federico García Lorca, y también a Pedro Salinas, a Jorge Guillén, hasta llegar a poetas más recientes como Carmen Conde, José Hierro o Luis García Montero. Un poema de Gonzalo Sobejano, muy reciente, titulado «Septiembre, 11», coronaría una larga trayectoria de poemas neoyorquinos escritos en español, que ha estudiado recientemente Julio Neira.[1]

Pero esta aproximación quiere ofrecer otra dimensión muy diferente de lo que hemos denominado «poesía internacionalista», y es porque nos estamos refiriendo a un poeta impensablemente internacional, Miguel Hernández, autor de muy breve vida poética, ya que su primer libro aparece en Murcia, con el titulo de *Perito en lunas,* en 1933,

NOS ESTAMOS REFIRIENDO A UN POETA IMPENSABLEMENTE INTERNACIONAL, MIGUEL HERNÁNDEZ



© Wikipedia Commons

cuando el poeta apenas tiene 22 años, y su muerte acaece en marzo de 1942. Hablamos tan solo de una década de vida literaria muy agitada pero intensa, desarrollada en pueblos y ciudades de España, en su primera etapa, Orihuela y Madrid, y continuada en los años de la Guerra de España, en diversos frentes militares, en Madrid, en Orihuela, en Cox, con un patético final que le llevaría a recorrer diversos presidios de nuestro país en un itinerario trágico y doloroso.

Su poesía se nutre, en efecto, de las esencias de España, de sus pueblos, de su campo, y también de la huerta natal, que inspiran una naturaleza viva y fértil, fecunda y riquísima; inspiración que se completa con la lección de los clásicos, nuestros poetas áureos, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Calderón…[2] Toda esta base tan española se completa, como no podía ser de otro modo, y esa es la clave de la originalidad y la fuerza expresiva de Hernández, con la pasión y la pujanza que en su poesía ejercen sus «tres heridas»: la del amor, la de la muerte, la de la vida…; la de la vida, la del amor, la de la muerte…; la de la vida, la de la muerte, la del amor…, como sintetiza magistralmente en una de sus más populares y célebres cancioncillas de la poesía de la cárcel y de la ausencia.

MIGUEL HERNÁNDEZ, EN SUS FUENTES DE FORMACIÓN E INSPIRACIÓN, FUE MUY HISPÁNICO

Porque lo cierto es que Miguel Hernández, en sus fuentes de formación e inspiración, fue muy hispánico, y en esto no siguió la senda de sus inmediatos maestros los poetas del 27, cosmopolitas y conocedores de la poesía en otras lenguas como pocos. Una buena prueba de ello son las traducciones que realizaron, todos ellos, de poetas extranjeros. Y es que los poetas del 27 forjaron muchos de los rasgos más singulares de su poesía en la lectura de poetas europeos de distintas épocas. No hay duda alguna de la importante influencia que poetas franceses, ingleses, italianos o alemanes tuvieron en algún momento en los poetas de esta generación, que continua y considerablemente tendieron a ser receptivos de la beneficiosa y también poderosa influencia de las letras europeas con intensidad, constancia y provecho.

Son varios los poetas de esta promoción que vivieron en la época de su formación en países extranjeros, y otros que a lo largo de su vida hubieron de residir fuera de España. La traducción era el destino más lógico para aquellos que en un momento de su historia quisieron unirse más aún, con su propia palabra poética, a la palabra poética de poetas de otras culturas y lenguas, y asumir la lección de un poema escrito en una lengua extraña, al verterlo a las palabras de la propia lengua, buscando la proximidad, logrando la comprensión de un mensaje único e irrepetible.[3]

Pero el caso de Miguel Hernández era muy distinto. Su vida transcurrió en España siempre, y sus lecturas, numerosas, fueron españolas, a pesar de que se cita en algún momento de su época de formación la traducción que hizo de un poema de Paul Valéry, sin duda imitando a su maestro de aquellos años iniciales, Jorge Guillén. Lo cuenta con detalle Juan Cano Ballesta:[4]

Miguel Hernández se mueve desde que empieza *Perito en lunas* en círculos próximos a Jorge Guillén. El editor de su libro es Raimundo de los Reyes, amigo de Guillén desde la estancia de éste en Murcia. La prestigiosa figura del vallisoletano, traductor de «Cimetière marin» («Cementerio marino»), sugiere al poeta incipiente el ejercicio de la traducción como medio de aprendizaje y como modo de entrar en conocimiento y contacto con lo mejor de la poesía europea de la época. José Carlos Rovira considera a Guillén inspirador de esta actividad traductora y recuerda que éste había publicado una traducción de «Les grenades» de Paul Valéry en *Verso y Prosa* (Murcia) el 4 de abril de 1927, tema al que Miguel dedica la octava XXIII de su *Perito en lunas*. Rovira analiza también con detención la amplitud y fallos de estas traducciones. El ejemplo de Guillén traductor sugiere a Miguel el emprender la versión de textos de Paul Valéry. El poeta dice en una carta a Raimundo de los Reyes: «Ahora lo que fabrique me lo guardaré para otros libros futuros. ¿Qué le parece (cuando lo haya leído) mi traducción de "El remero" de Valéry?».[5] En otra carta que sigue, añade: «En ella le enviaba mi traducción de EL REMERO de Paul Valéry, y cinco octavas para sustituir» (III, 2305). La veneración por Guillén va asociada a su culto a Paul Valéry, tan admirado por aquel. Así se comprueba en *Perito en lunas*, ya que tras el prólogo, en que Ramón Sijé anuncia una «poesía literaria, resonante de voces y reflejos», se abre la primera octava con una cita de Valéry: «Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseaux» (de «El remero»).

Hernández tradujo también a Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Jules Romain y Stephane Mallarmé, según testimonia Cano Ballesta siguiendo un trabajo, aún inédito, de José Carlos Rovira.

Pero, como hemos señalado, la poesía de Miguel Hernández se nutre de sus «tres heridas». Y de la herida de la vida vamos a tratar en esta ocasión, porque en un momento de la vida de Miguel Hernández, otras naciones se convirtieron momentáneamente en su lugar de habitación. Y es que en toda la poesía de Hernández solo hay un espacio de mínima extensión que contiene el reflejo de sus experiencias internacionales, muy reducidas, ya que están motivadas por el único viaje fuera de España que realizó Miguel en su corta vida, cuando, invitado por el gobierno de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), viajó a esta potencia en septiembre de 1937. Las dos naciones soviéticas visitadas por Hernández fueron la República Federativa Socialista Soviética de Rusia, y en ella las ciudades de Moscú y Leningrado, y la República Socialista Soviética de Ucrania, y de ella las ciudades de Kiev y Jarkov (que Hernández denominará Jarko). Naturalmente, estamos hablando de las actuales Rusia y Ucrania.

Pero también estuvo en París, a la ida y a la vuelta; en Estocolmo, a la ida; y en Londres, a la vuelta. Hizo escala además en Kiel y en Copenhague. Aun así, en su poesía solo quedó el vestigio de las ciudades soviéticas y de la añoranza de España, aunque en el epistolario a su esposa, Josefina Manresa, y a sus familiares hay referencias a alguna de las otras ciudades europeas. En prosa se conserva un artículo testimonio del viaje a Rusia, que aparecería en *Nuestra Bandera*.

Los biógrafos de Hernández, y muy en especial Juan Cano Ballesta,[6] han reflejado con detalle el itinerario y las circunstancias de tal viaje, que resumimos: por invitación del gobierno de la URSS, el gobierno de la República reúne una delegación de intelectuales para asistir, en su nombre, al V Festival de Teatro Soviético. El grupo estaría compuesto por la actriz Gloria Álvarez Santullano, el compositor Casal



Chapí, el ilustrador y organizador de teatros de marionetas Miguel Prieto, el periodista del Altavoz del Frente y director del grupo de Teatro Popular de Madrid Tribuna, Francisco Martínez Allende, y el poeta y dramaturgo Miguel Hernández. A través de las cartas que Miguel escribe a Josefina Manresa, sabemos que el 27 de agosto está en Valencia, esperando para partir hacia Rusia; el 30 de agosto ya está en París y el 1 de septiembre ya está en Estocolmo a donde ha llegado en avión. El día 3 ya están en Moscú y asisten a la inauguración del festival en un edificio situado junto al Teatro Bolsoi. Se alojan en el Hotel Nacional.

Les publican una entrevista, el día 2, en el periódico *Isveztia*, que ofrecen traducida algunos investigadores como Juan Cano Ballesta y Andrés Santana Arribas,[7] quien reproduce además las fotografías que publica al día siguiente el rotativo moscovita. Las palabras de Hernández revelan el entusiasmo por su viaje y lo que está viendo: «Las canciones y danzas hoy representadas nos han dejado una impresión inolvidable», dijo Miguel Hernández. «Pueblos que poseen tal arte son, sin duda, pueblos extraordinariamente fuertes y vigorosos que viven una vida radiante, alegre y apasionada».

Entre el 11 y el 14 de septiembre Miguel está en Leningrado, en el Hotel Astoria. El 16 vuelve a Moscú y el 17 llega a Jarkov, donde visita una fábrica de tractores que generará un poema muy original y único en la poesía española, del que más adelante me ocuparé.

Recoge Cano Ballesta unas declaraciones a *Nuestra Bandera* de Alicante, del 21 de noviembre, en las que se refiere a estas fábricas de Ucrania: «Las fábricas soviéticas, auténticos hogares de trabajo, rodeadas de jardines llenos de luz y flores, los koljoses de Ukrania, en los que ríe la tierra con los campesinos, el pulso seguro de un pueblo que construye victoriosamente el socialismo, abriendo horizontes inmensos a toda la humanidad».

Viaja a Kiev el 18 de septiembre, regresa a Moscú y de allí a Leningrado, en donde embarca con rumbo a España el 5 de octubre. El barco hará escala en Kiel, Copenhague y Londres, de donde se lleva un recuerdo espantoso, según testimonia posteriormente. De allí marcha a París para permanecer unos días, tras los cuales regresa a España. Llega a Barcelona el 10 de octubre y de allí a Valencia y a Cox y Orihuela.

Tres son los poemas que Miguel Hernández escribió con sus experiencias del viaje a Rusia. El primero es «España en ausencia» (I, 632).

ESPAÑA EN AUSENCIA

Como si se me hubiera muerto el cielo
de España me separo:
salgo en un tren precipitado al hielo
de su materna piedra, de su fuego preclaro.

Un aeroplano ciego me separa,
por el espacio y su topografía,
de mi nación ardientemente clara
dentro del resplandor de la alegría.

Me empuja entre celajes de hermosura,
por Francia, Holanda, Dinamarca y Suecia,
a la Rusia que sueño mientras la gleba oscura
de mi cuerpo se pone pálida y menos recia.

Mi piel de amor se enfría, mi corazón se quema
y quema por mis ojos a las demás naciones,
como si fuera mi alma la flor de la alhucema
cerniéndose encendida por tantas extensiones.

Siento como si el sol se fuera distanciando,
agonizando en campos opacos y lunares
donde los lagos tienen instalado su imperio.

Y la tierra parece que va devorando,
y se esparcen sus restos, sus postreros pilares,
y parece que vuelo sobre un gran cementerio.

España, España: ¿quién te ha despoblado?
Nación de toros y caballeros,
témpano de guitarras y tambores
ensimismado en música bajo el tacón sagrado
del sol, de los luceros,
de los enamorados y de los bailadores.

No te empequeñece lo remoto:
llegas a estos rincones siderales
grandes, grande, tan grande con tu corazón roto,
como una maravilla de vidrios y corales.

Adelfo y arrayán, cal y negrura.
Un árbol que es encina y es palmera
te trae a mí como una selva pura
que inspira el mar desde su edad primera.

Palomar del arrullo desangrado,
prodigioso panal de seca ardilla,
como el panal de cera acribillado
por el agente del perpetuo crimen
que todo lo destruye y acribilla.

Al mismo tiempo que tus madres gimen
te alejas: no te alejas.
Va conmigo tu anhelo,
van conmigo los cielos cruzados de tus rejas
que eran a medianoche palomares en celo.

Va conmigo tu pueblo que es el mío,
cercado por la fiebre fratricida
de la guerra que ejercen los tiranos.
Mi pasión de español describe un río
de cólera y espuma sumergida
con el camino de los aeroplanos.

Subes conmigo, vas de cumbre en cumbre,
mientras tus hijos, mis hermanos, ruedan
como ganaderías de indestructible lumbre,
de torres y cristales:
de potros que descienden y se quedan,
chocándose, volcándose, suspensos
de varios precipicios celestiales,
de relincho a torrentes y los brazos inmensos.

Con tus muertos que llegan en bandada
a lagos de mercurio siempre vivo,
a remansos de espejos y descanso
que no ha de enturbiar nada:
con tus apasionados gérmenes combativos
para siempre en descanso,
va por Europa entera mi mirada.

Van conmigo tus muertos, tu caídos,
mis caídos, mis muertos:
pesan en lo más alto de mis huesos queridos,
navegantes y abiertos.
Ellos me arrojan con el puño en alto
a saludar a Rusia por Moscú y por Ucrania,
y me quieren hacer retroceder de un salto
para escupir lo sucio de Italia y de Alemania.

Abrasadora España, amor, bravura.
Por mandato del sol y de tantos planetas
lo más hermoso y amoroso y fiero.
Te siento como el alma bajo la quemadura
de la invasión extraña,
sus municiones y sus bayonetas,
y no sé navegar, vivir viajero.

Ayer mandé una carta y un beso para España
donde está la mujer que yo más quiero.



1.

Sorprende este poema, que Miguel Hernández no integró en ningún libro, y que se conoce por su versión coleccionada en *Obra completa*, en Poemas sueltos, IV, por ser un poema dedicado a España, desde la ausencia, escrito al parecer recién iniciado el viaje, en agosto de 1937. Es un poema de transición, en el que el mundo interior del poeta parece presidido por dos sentimientos: el dolor de la España presente y la inquietud que le produce el mundo desconocido y remoto que se ofrece ante él, lleno de esperanza y de entusiasmo, de las repúblicas de la Unión Soviética. Por supuesto, en el primer aspecto, el poema recoge una nueva impresión del tema de España, de la España ensangrentada de la guerra, que viene a formar el mundo exterior, y de la España que el poeta añora y ama, la España de los campos, de la naturaleza feraz, de la tierra a la que el poeta se siente íntimamente unido.

El mundo real viene representado también por los modernos medios de transporte, que comparecen aquí en gesto un tanto futurista, gesto que repetirá en los otros poemas «soviéticos», pero también en actitud de posición vital.

La experiencia de volar en avión (Miguel Hernández es uno de los poetas de este tiempo que llevan los aviones a sus poemas, aunque sean los bombarderos que siembran de sangre las ciudades) en este poema adquiere su protagonismo y nos muestra la perspectiva, nueva para él, de la tierra vista desde el aire en su vuelo de París a Estocolmo, con reflejo realista del topónimo nacional de los territorios sobrevolados (Francia, Holanda, Dinamarca y Suecia) y con constancia de los oscuros paisajes vistos desde el aire («campos opacos y lunares / donde los lagos tienen instalado su imperio»), tan diferentes de la España sentida y vivida por el poeta, evocada de manera muy tópica en la estancia siguiente, con sol, luceros, enamorados y bailadores…

Pero la intensidad evocativa de la España «despoblada» surgirá en las estancias siguientes, cuando el poeta personalice su ausencia en la expresión de que él no se separa de España, porque su país le acompaña en el viaje. El poeta se aleja, pero con él viaja esa España destruida, porque con él van, como reitera en enumeraciones paralelísticas muy conseguidas, anhelo y cielos cruzados, pueblo cercado por la fiebre fratricida de la guerra que ejercen los tiranos, y con ellos toda España, hijos, hermanos, muertos, caídos…

Mundo interior de amor y de pasión hacia los hermanos que sufren la guerra y la muerte, que no impide la expresión del mundo exterior, en este caso política, enfrentando la fe en los resultados de un viaje a Rusia (por Moscú y por Ucrania, se dice mezclando topónimos heterogéneos) con la suciedad de la Europa fascista («para escupir lo sucio de Italia y de Alemania»). El viaje se amarga, porque

el poeta deja en España a la propia España y a su amor.

Los dos versos finales, extemporáneos, son sin duda reflejo, una vez más, de que en Hernández vida, muerte y amor siempre viajan juntos: «Ayer mandé una carta y un beso para España / donde está la mujer que yo más quiero». Versos conclusivos que nos permiten fechar el poema casi con toda seguridad. Como la composición parece estar escrita ya en Rusia, pero recién llegado —dadas las esperanzadas perspectivas que nos ofrece ante las repúblicas que va a visitar—, y como se conserva una carta escrita a su esposa en Estocolmo el día 1 de septiembre de 1937, podríamos fechar el poema el día 2 de septiembre de 1937. Un detalle confirma la cercanía de la carta de Estocolmo con el poema. En la composición se dice: «Siento como si el sol se fuera distanciando, / agonizando en campos opacos y lunares / donde los lagos tienen instalado su imperio», y en la carta a Josefina algo parecido se menciona: «Esta nación, Suecia, se encuentra en la parte norte de Europa y está compuesta casi por completo de lagos» (III, 2515).

En los archivos del poeta, tal como recogieron Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany en la edición de *Obra completa*, se conserva un texto de este poema con una serie de comentarios escritos al margen con lápiz, que son muy útiles para comprender la relación del mundo exterior, que se hace más visible en las anotaciones marginales, y el mundo interior, que es el que pasa a la versión definitiva del poema.

Reproduzco por su interés, sin más comentario, el texto completo de estas anotaciones, porque refleja muy bien las ideas «externas» que inspiran y nutren esta composición, tanto en sus expresiones sentimentales como en sus observaciones sociales y políticas, para mostrar una vez más el abandono de España, cómo a España la han dejado sola las demás potencias en esta guerra, sola y abandonada ante las dictaduras fascistas, como la italiana (I, 1023):

> v. 1-4: Mi sangre es el cristal que no se empaña v. 5-8: médula de fuego los vidrios de la alegría v. 9-12: flota la sangre
> v. 13-16: vuela bajo el suelo
> v. 17-22: Cuarteles donde duermen los hombres extendidos, movidos, respirados, como un mar boca arriba —cavando con las uñas en la sangre venida— escarbando la sangre hasta hacer en ella un hoyo donde me enterraría el que quiera enterrarme.
> v. 23-28: Siento clavarse vuestras uñas en España como en mi corazón no la arrancan de su sitio: mi pecho de mis manos sus armas
> v. 37-41: España sola, sola, contra todos, bajo los cactus sola, bajo los (ilegible) del trueno, triste, sola de los italianos, sola
> v. 47-60: toros igual que ráfagas de luto, de relámpagos negros y desencadenados nutridos por la piedra ligera —así como la nieve y el invierno, así el sol da calidez a los ojos— pura unidad de toros desencadenados, esgrimidos, vibrados —las astas de la tragedia— piedras y corazones patéticamente airados —sangrarán el mármol siempre desangrando un imperioso toro.

Como puede advertirse con facilidad, son notas escritas a posteriori, después de haber realizado el poema, quizá para ampliarlo, ya que los textos marginales son en todo caso añadidos a la idea inicial de la composición. Es curiosa y muy interesante también esta manera de proceder de Hernández, que difiere del resto de los antetextos aportados a muchísimos poemas por los editores de Miguel.

El segundo poema es el titulado «Rusia» (I, 651-653).

1.
Cartel soviético aludiendo al internacionalismo revolucionario. Fuente: arteHistoria.

RUSIA

En trenes poseídos de una pasión errante
por el carbón y el hierro que los provoca y mueve,
y en tensos aeroplanos de plumaje tajante
recorro la nación del trabajo y la nieve.

De la extensión de Rusia, de sus tiernas ventanas,
sale una voz profunda de máquinas y manos,
que indica entre mujeres: Aquí están tus hermanas,
y prorrumpe entre hombres: Estos son tus hermanos.

Basta mirar: se cubre de verdad la mirada.
Basta escuchar: retumba la sangre en las orejas.
De cada aliento sale la ardiente bocanada
de tantos corazones unidos por parejas.

Ah, compañero Stalin: de un pueblo de mendigos
has hecho un pueblo de hombres que sacuden
[la frente,
y la cárcel ahuyentan, y prodigan los trigos,
como a un inmenso esfuerzo le cabe: inmensamente.

De unos hombres que apenas a vivir se atrevían
con la boca amarrada y el sueño esclavizado:
de unos cuerpos que andaban, vacilaban, crujían,
una masa de férreo volumen has forjado.

Has forjado una especie de mineral sencillo,
que observa la conducta del metal más valioso,
perfecciona el motor, y señala el martillo,
la hélice, la salud, con un dedo orgulloso.

Polvo para los zares, los reales bandidos:
Rusia nevada de hambre, dolor y cautiverios.
Ayer sus hijos iban a la muerte vencidos,
hoy proclaman la vida y hunden los cementerios.

Ayer iban sus ríos derritiendo los hielos,
quemados por la sangre de los trabajadores.
Hoy descubren industrias, maquinarias, anhelos,
y cantan rodeados de fábricas y flores.

Y los ancianos lentos que llevan una huella
de zar sobre sus hombros, interrumpen el paso,
por desplumar alegres su alta barba de estrella
ante el fulgor que remoza su ocaso.

Las chozas se convierten en casas de granito.
El corazón se queda desnudo entre verdades.
Y como una visión real de lo inaudito,
brotan sobre la nada bandadas de ciudades.

La juventud de Rusia se esgrime y se agiganta
como un arma afilada por los rinocerontes.
La metalurgia suena dichosa de garganta,
y vibran los martillos de pie sobre los montes.

Con las inagotables vacas de oro yacente
que ordeñan los mineros de los montes Urales,
Rusia edifica un mundo feliz y trasparente
para los hombres llenos de impulsos fraternales.

Hoy que contra mi patria clavan sus bayonetas
legiones malparidas por una torpe entraña,
los girasoles rusos, como ciegos planetas,
hacen girar su rostro de rayos hacia España.

Aquí está Rusia entera vestida de soldado,
protegiendo a los niños que anhela la trilita
de Italia y de Alemania bajo el sueño sagrado,
y que del vientre mismo de la madre los quita.

Dormitorios de niños españoles: zarpazos
de inocencia que arrojan de Madrid, de Valencia,
a Mussolini, a Hitler, los dos mariconazos,
la vida que destruyen manchados de inocencia.

Frágiles dormitorios al sol de la luz clara,
sangrienta de repente y erizada de astillas.
¡Si tanto dormitorio deshecho se arrojara
sobre las dos cabezas y las cuatro mejillas!

Se arrojará, me advierte desde su tumba viva
Lenin, con pie de mármol y voz de bronce quieto,
mientras contempla inmóvil el agua constructiva
que fluye en forma humana detrás de su esqueleto.

Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas,
fuerza serán que cierre las fauces de la guerra.
Y sólo se verá tractores y manzanas,
panes y juventud sobre la tierra.

El poema se integraría en la edición que no llegó a publicarse del último libro que reunió Miguel Hernández, *El hombre acecha*, aunque sí se imprimió en Valencia, y cuyas páginas pudieron ser recuperadas y editadas. *El hombre acecha* es el libro de guerra de Miguel Hernández más desesperanzado, porque recoge la desilusión ante el abandono que España está sufriendo por parte de las potencias europeas. Un artículo en prosa, escrito al regreso del viaje a la URSS y publicado en *Nuestra Bandera* el 10 de noviembre de 1937 («La URSS y España, fuerzas hermanas», título, por cierto, que parece sugerido en la última estrofa del poema: «Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas»), es el complemento ideal de este poema, hasta el punto de que en su texto aparecen algunos fragmentos de la composición. Y, en efecto, en el artículo, tras expresar la indiferencia de los países que ha recorrido a la ida y a la vuelta ante la Guerra de España, destaca sin embargo el apoyo de las gentes de la URSS, tal como el poema expresa con claridad (III, 2230-2231):

> Escribí estos versos y los que les suceden recorriendo las Repúblicas Soviéticas. En sus campos y sus ciudades se convive familiar, comunicativamente. El comunismo es convivencia, relación fraternal de los hombres en sus trabajos y en sus luchas. El fascismo dice al hombre: La vida eres tú solo: todo debe ser para ti. El comunismo, la experiencia de mi viaje por la URSS, me hace afirmar esto firmemente, señala a cada persona: La vida no eres tú solo, que es además el resultado mejor de la unión de tus actividades materiales y espirituales con las mismas actividades de los demás.
>
> En los trenes, en las calles, en los caminos, donde menos se esperaba, el pueblo soviético venía hacia nosotros con los brazos tendidos de sus niños, sus mujeres, sus trabajadores. España y su tragedia tienen una resonancia profunda en el corazón popular de la URSS; y yo he traído de allá una emoción y una decisión de vencer, exasperada por el entusiasmo que vi reflejado en cada boca, en cada mirada, en cada puño de aquellos habitantes que aprendieron desde lejos gritándola nuestra dura consigna de no ser vencido: ¡No pasarán!



2.

Interesa reflexionar sobre la presencia del mundo real en el mundo interior del poeta tras la lectura de este poema. Como señalaron Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia[8] en una de sus ediciones de este poema:

> El poeta ve a las gentes de Rusia como fraternas, en virtud de la ayuda que aquella nación prestó a la causa de la España republicana, concepto fraternal que también puede venir dado por la adhesión, en aquellas fechas, de Miguel Hernández al Partido Comunista.

Esa es sin duda la realidad, como también en el plano de la realidad

2.
Sello soviético de 25 kopeks. Basado en la obra del pintor V. Zavialov, *Piloto*. Foto: Wikimedia Commons.

hay que situar la mención a Stalin, tan desprestigiado hoy desde el punto de vista político e intelectual en las naciones civilizadas. En cambio, en aquel momento —y es lo que Miguel refleja—, Stalin era el que modernizaba una nación, como la URSS, atrasadísima. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia reflexionan sobre esta cuestión y atribuyen la mención hernandiana al entusiasmo que despertó en él lo que el joven poeta consideraba avanzado, moderno y solidario:

> Miguel se mantiene en un elogio referido al progreso evidente de la nación rusa. Visitante invitado, no estaba allí para juzgar, sino para agradecer la solidaridad que aquel pueblo prestaba a la causa (p. 120, n. 11).

En todo caso, son elementos de la realidad internacional que Miguel Hernández recoge en su composición, formando parte de un elogio decidido de la URSS frente a otras potencias, a cuyos tiranos, en uno de los gestos característicos del Miguel Hernández malhablado, califica con

3.



superlativo popular, hoy con seguridad políticamente incorrecto. Potencias adversas que sirven también para mostrar otro aspecto de la realidad que tanta trascendencia ha tenido en la reciente historia de España hasta nuestros días, los famosos niños de Moscú, que fueron evacuados de España para evitar, según el poema, que cayeran en manos de Alemania e Italia, en los versos:

> Aquí está Rusia entera vestida de soldado, / protegiendo a los niños que anhela la trilita / de Italia y de Alemania bajo el sueño sagrado, / y que del vientre mismo de la madre los quita.

Y también está la realidad de la Rusia que Hernández ya ha visto, la URSS que moderniza y progresa, con su arquitectura socialista, reflejada en los edificios de granito («Las chozas se convierten en casas de granito»), en las nuevas y numerosas urbes («bandadas de ciudades»), en las industrias de las que dará muy buena cuenta en el poema siguiente («La metalurgia suena dichosa de garganta, / y vibran los martillos de pie sobre los montes»), en las ricas minas de los Urales («Con las inagotables vacas de oro yacente /que ordeñan los mineros de los montes Urales»), todo para edificar «un mundo feliz y trasparente / para los hombres llenos de impulsos fraternales».

Se conserva en los archivos hernandianos un interesante antetexto, un esbozo de notas tomadas quizá para escribir este poema, en el que se advierte el importante sustrato real que lo sustenta y que le facilita los datos del mundo exterior, que luego Hernández convierte en mundo poético en la realidad de la composición en su versión final. Es interesante recorrer sus conceptos e ideas, que confirman el entusiasmo y el convencimiento, candoroso y crédulo, del joven poeta

viajero ante la realidad de una URSS evidentemente emergente, sobre todo si la comparamos con la España del momento (I, 1030):

> [...] para experimentos tractores, en casa de la cultura, los estudiantes campesinos casados la pastora de cerdos condecorada —crecen las (ilegible) como los niños— la selección de estudiantes y los que se dedican a la tierra: no existen categorías inferiores de trabajo: todo es bueno y en cada ramo se procura la perfección formando arados especializados —las acacias, los niños con la atención máxima del estado: es el más precioso material de la mañana— el soldado condecorado (ilegible) que peleó con Vorochicov. Rusia su emoción por España, manifestada en canciones cantadas por los niños en homenajes, en señalamos, aplaudimos desde todas las partes, los campos de girasoles con las segadoras mecánicas, antes a mano, el regalo espontáneo de girasoles por los campesinos y las campesinas —cada koljov— cada campesino tiene su huerto con hortalizas sin par de bocas, una ternera que pace por las calles de Villa del trigo, sus gallinas vacadas en medio de las estepas de cuerna fina, menos poderosas que las españolas, vacas tirando de carretas de cereales —águilas de la estepa: levantándose como si se levantara el vuelo, la tierra, cuervos a millones y los trigos, los sembrados, los trigos que se llaman de invierno y que protegen con tierra de la nieve.



Desde luego, es el Miguel Hernández campesino y huertano el que hallamos de forma más clara en este esbozo, del que solo una pequeña parte pasó al poema definitivo. Resulta llamativo el detallismo con el que describe paisajes, naturaleza, actividades agrícolas y ganaderas, todo reflejado con un entusiasmo incondicional, que no obvia la inevitable comparación con la realidad española. Y sobresale, desde luego, la «emoción» de Rusia por España, única potencia, según Hernández, que se preocupaba por los desastres de la guerra frente a las otras sociedades indiferentes que conoció en este viaje, sobre todo la sociedad «capitalista» londinense, de caballeros con bombín.

Y el tercer poema es el titulado «La fábrica-ciudad» (I, 653-655).

3.
Joseph Stalin. Foto: Wikimedia Commons.

LA FÁBRICA-CIUDAD

(En una ciudad de la U.R.S.S. —Jarko—
he asistido al nacimiento multiplicado,
numeroso, rápido del tractor).

Son al principio un leve proyecto sobre planos,
propósitos, palabras, papel, la nada apenas,
esos graves tractores que parten de las manos
como ganaderías sólidas con cadenas.

Se congregan metales de zonas diferentes,
prueban su calidad los finos probadores,
la fundición, la forja, los metálicos dientes.
Y empieza el nacimiento veloz de los tractores.

Id conmigo a la fábrica-ciudad: venid, que quiero
contemplar con los pueblos las creaciones violentas,
la gestación del aire y el parto del acero,
el hijo de las manos y de las herramientas.

La fábrica se halla guardada por las flores,
los niños, los cristales, en dirección al día.
Dentro de ella son leves trabajos y sudores,
porque la libertad puso allí la alegría.

Fragor de acero herido, resoplidos brutales,
hierro latente, hierro candente, torturado,
trepidando, piafando, rodando en espirales,
en ruedas, en motores, caballo huracanado.

Una visión de hierro, de fortaleza innata,
un clamor de metales probados, perseguidos,
mientras de nave en nave se encabrita y desata
con dólmenes de espuma, chispazos y rugidos.

Es como una extensión de furias que contienen
su casco apasionado sobre desfiladeros,
contra muros en donde se gastan, van y vienen,
con llamas de sudor y grasa los obreros.

Chimeneas de humo largo, sordo, grasiento,
acosan con penumbras a la creadora masa,
a la generadora masa que obra el portento,
el tractor con los dientes sepultados en grasa.

Hornos de fogonazos: perspectivas de lumbre.
Irradian los carbones como el sol, las calderas,
los lavaderos donde llega la muchedumbre
del metal que retiene sus escorias primeras.

Laten motores como del agua poseídos,
hélices submarinas, martillos, campanarios,
correas, ejes, chapas. Y se oyen estallidos,
choques de terremotos, rumores planetarios.

Leones de azabache, por estas naves grises,
selvas civilizadas, calenturientas moles,
relucen los obreros de todos los países
como si trabajaran en la creación de soles.

En la sección de fraguas y sonidos más puros,
se hacen más consistentes las domadas fierezas.
Y el tornillo penetra como un sexo seguro,
tenaz, uniendo partes, desarrollando piezas.

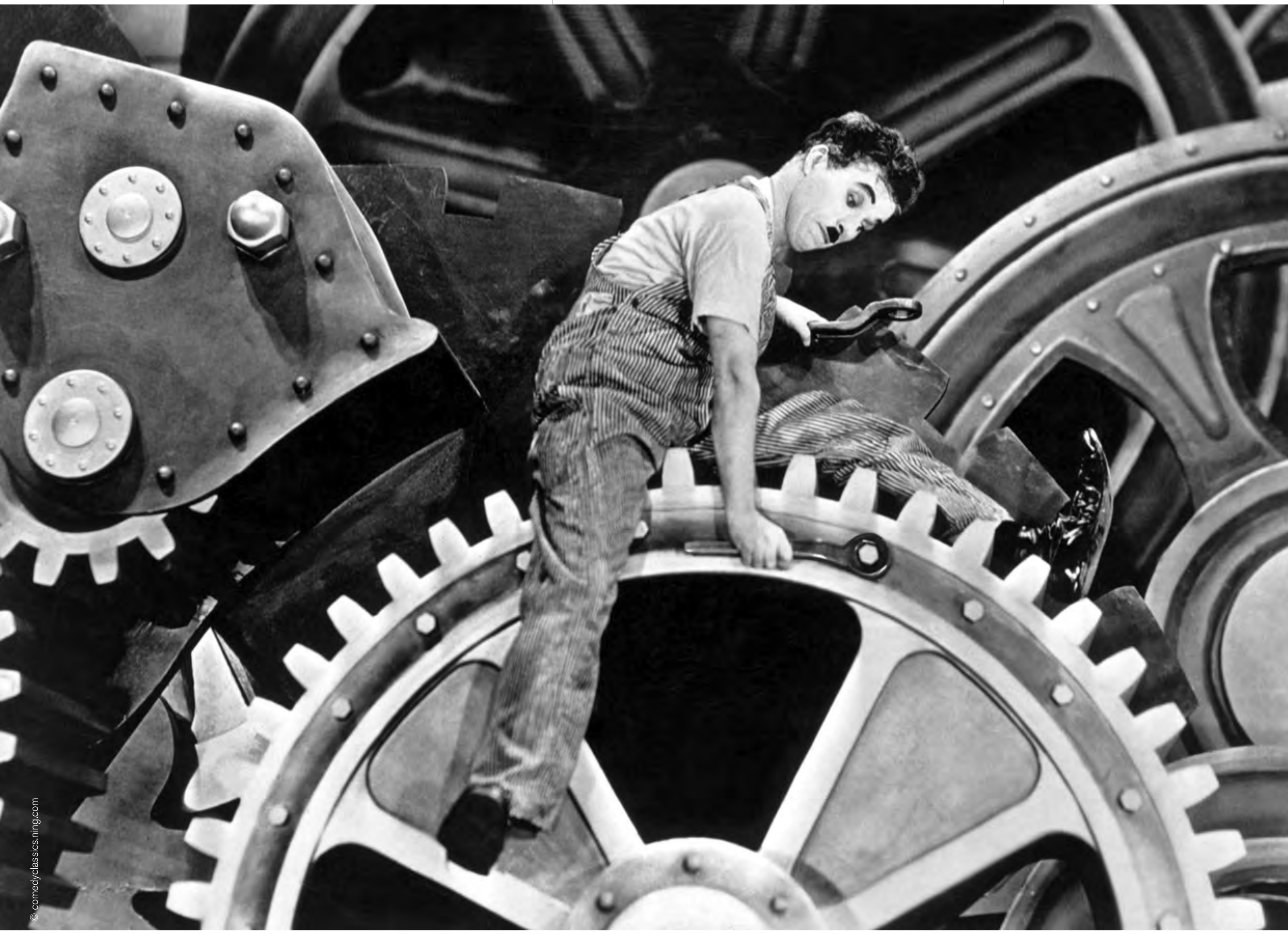
Veloz de mano en mano, crece el tractor y pasa
a ser un movimiento de titán laborioso,
un colosal anhelo de hacer la espiga rasa,
fértiles los baldíos, dilatado el reposo.

Ya va a llegar el día feliz sobre la frente
de los trabajadores: aquel día profundo
en que sea el minuto jornada suficiente
para hacer un tractor capaz de arar el mundo.

Ya despliega el vigor su piel generadora,
su central de energías, sus titánicos rastros.
Y los hombres se entregan a la función creadora
con la seguridad suprema de los astros.

La fábrica-ciudad estalla en su armonía
mecánica de brazos y aceros impulsores.
Y a un grito de sirenas, arroja sobre el día,
en un grandioso parto, raudales de tractores.

Quizá, de los tres poemas, es el más interesante, ya que estamos ante una curiosa muestra de lo que podríamos denominar poesía industrial, en la que realidad y fantasía se mezclan de trabajo en los que la exaltación de la máquina libera a los obreros de la dureza de la labor y convierte la tierra en una perfección arada, lo que tiene mucho que ver con los



para crear un producto final entre futurista y épico: lo que se canta es la hazaña de la industria, el resultado del trabajo de hombre y máquina juntos, la gloria del obrero, del trabajador capaz de construir algo tan prosaico como un tractor. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, siguiendo lo que ya había advertido previamente Elvira Macht Vera,[9] señalan como precedentes poemas de Rainer Maria Rilke y de Walt Whitman, himnos propios orígenes campesino-huertanos de Miguel Hernández.

En el poema hay rasgos propios de la épica del trabajo, muy relacionables con toda la propaganda socialista de la época, que Hernández asume plenamente, y que se distribuía a través de consignas y de carteles en los que se exaltaba la producción y el trabajo. Como señala Cano Ballesta,

LO QUE SE CANTA ES LA HAZAÑA DE LA INDUSTRIA, EL RESULTADO DEL TRABAJO DE HOMBRE Y MÁQUINA JUNTOS, LA GLORIA DEL OBRERO



3.

EN EL POEMA HAY RASGOS PROPIOS DE LA ÉPICA DEL TRABAJO, MUY RELACIONABLES CON TODA LA PROPAGANDA SOCIALISTA DE LA ÉPOCA

> [...] la fábrica-ciudad de Jarkov es para el poeta viajero una visión de energía creadora, de alegría, de libertad, de calidad humanidad, niños y flores, de solidaridad y compañerismo de gentes de diversos pueblos hermanadas en la empresa creadora del trabajo (p. 199).

No están ausentes, como es natural, algunos gestos del más puro Hernández, como puede ser todo lo relacionado con el eros hernandiano, el sexo y la sexualidad, hasta el punto de que el entusiasmo ante el poder desplegado por la precisión y certeza de la fábrica llega a producir en el poeta un cierto y más que perceptible erotismo: «Y el tornillo penetra como un sexo seguro, / tenaz, uniendo partes, desarrollando piezas».

Al igual que en el caso de los poemas anteriores, me referiré ahora a los antetextos de este poema, que en este caso son nada menos que tres y que pueden leerse en la O*bra completa*. Reproduciré el más extenso de los tres porque arroja mucha luz sobre el proceso de creación del poema que nos ocupa y, sobre todo, por la relación existente entre mundo real y mundo poético, entre lo que el poeta ha visto y lo que permanece, ya convertido en poesía, en su composición (I, 1031):

45 mil obreros, noventa mil impulsos, convulsos, convulsiones, sentido marxista del trabajo: rodeado de jardines para que el sentimiento del hombre no se sienta aprisionado. Salen cerca de cuatrocientos tractores diarios para los campos de la U.R.S.S. –en la fundición del acero solamente trabajan cinco mil obreros– en la producción total de la fábrica –ciudad será dentro de unos meses de cincuenta mil tractores– la alegría debe acompañar al trabajador en los trabajos y en la U.R.S.S. se da alegría en todas sus formas en el departamento de montaje de tractores: *fragor de acero herido, resoplido de bestias de hierro* –un rumor sordo de ruedas y correas, de ejes, un aire gris con el sol filtrado por el techo de cristal, cadenas sin fin para los motores, que palpitan impulsados por el obrero, como anhelando salir al campo a labrar, trillar, segar, martillos golpeando hierro, madera, chapas de dureza en un departamento especial el tractor recibe el pasaporte buena conducta de un buen funcionamiento– *se ven manos de* grasa, cuerpos de grasa –*día lleno* ya va a llegar el día en que a cada minuto sea tiempo suficiente de crear un tractor capaz de arar una provincia, una nación, el mundo y el esfuerzo brotando del músculo fácil, alegremente sección de los motores– *se congregan metales de todos los países para probar su calidad chimeneas de humo sordo y grasiento –lavadero de (ilegible) hornos de llamarada, perspectivas de hierro, de fuego de fortaleza: penetran los tornillos en los agujeros para que han nacido como sexos oscuros, valiosos conducentes*– esqueletos de hierro –conos lentos que se arrastran– radiadores, mecánicos panales –monstruo sin carne, seco, pero hermoso– talleres inocentemente varoniles –suena sus disparos de pistola de soldar– soldaduras eléctricas que despiden centellas –calderas que irradian como el sol– y luego ya pintado se secan bajo el sol de las calderas –perforadas de gran rueda, *donde suena buenamente hierro trepidante suenan los motores como sumergidos el hélices como submarinos, martillos, como campanarios, como cristalerías vi les es como una extensión de toros conteniendo su ira contra los ganaderos– pasarán* paso a la sección de fraguas y estampidos que hacen más consistente metales *relumbran los carbones, las otras caras como si trabajan en la creación de soles* –hornos para secar detalles de las máquinas es la música eterna, la más fuerte armonía– el obrero su padre durante siete horas, durante siete tiempos para siempre.

El «esbozo» reproducido constituye un verdadero ensayo en prosa para escribir el poema, y de sus líneas surgirán las imágenes que pueblan la composición en su versión definitiva. Los editores ofrecen algunas líneas en cursiva, que respetamos, ya que muchas de ellas acabarán convirtiéndose en versos. Pero lo que interesa es cómo el mundo real llega a transformarse en mundo poético por un proceso de selección en el que juegan un papel muy importante no solo la memoria, sino también el ambiente de entusiasmo, de aclamación, de exaltación que contiene esta arrebatada épica de Miguel Hernández.

La experiencia «internacional» de Miguel Hernández que puede interesar al comparatista no va mucho más allá. Y tampoco su corta existencia y su reducida vida literaria le permitieron mucho más. Para el comparatista que quiera indagar sobre Miguel Hernández, todavía hay en este terreno algo por hacer. Las traducciones a las que se ha aludido están aún inéditas. El poema «El remero» de Valéry, en la versión de Miguel Hernández, permanece desaparecido. Quedan por tanto, aún, espacios por investigar. El tiempo dirá… ❖

4.
Busto de Miguel Hernández en el colegio 110 de Moscú. Foto: Hispanismo ruso.

Notas

1. Julio Neira, «Nueva York en la poesía española contemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 709-710, 2009, pp. 99-132.

2. Francisco Javier Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

3. F. J. Díez de Revenga, *Las traducciones del 27. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

4. Juan Cano Ballesta, «Presencia viva de Jorge Guillén en la joven poesía de entreguerras», *Letras de España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 54.

5. Miguel Hernández, *Obra completa*, edición de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Se cita por esta edición.

6. J. Cano Ballesta, «Una imagen distorsionada de Europa. Miguel Hernández y su viaje a la Unión Soviética», *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo,* Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 191-203.

7. Andrés Santana Arribas, «Miguel Hernández y Rusia: encuentro de dos almas gemelas», *Presente y futuro de Miguel Hernández, Actas del II Congreso Internacional*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 483-498; *Miguel Hernández en la prensa rusa*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004; *Segundo viaje de Miguel Hernández a Rusia*, Moscú, Libros de Ciencia, 2005.

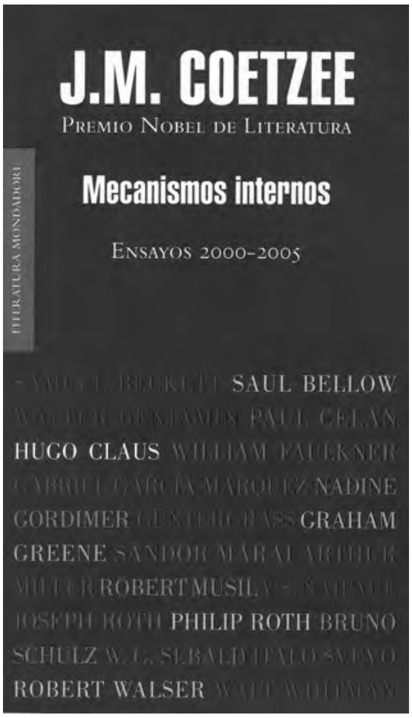
8. M. Hernández, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Cátedra, 1984, p. 120, n. 10.

9. Elvira Macht Vera, *Miguel Hernández, poesía y mística social,* Caracas, Centro de Estudios Literarios, 1973.



Coetzee, crítico literario

Autora
María Isabel López Martínez
Profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Extremadura. Autora de *El tópico literario: teoría y crítica*.



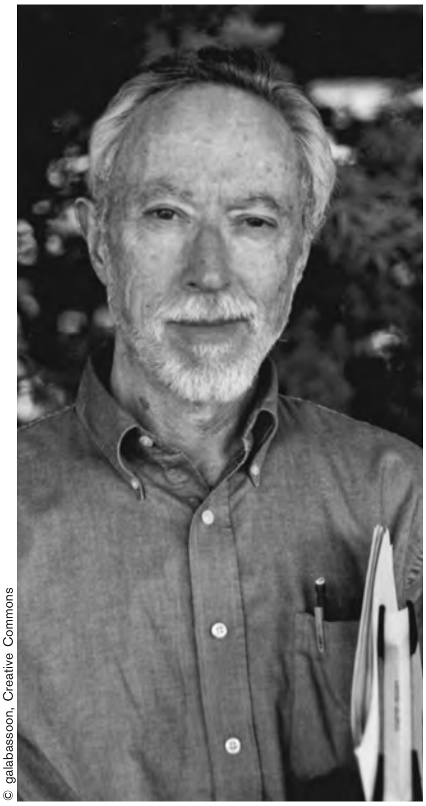
J. M. Coetzee,
*Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005***.**
Barcelona, Mondadori, 2009.

John Maxwell Coetzee, escritor sudafricano nacido en 1940 en Ciudad de El Cabo y desde 2006 nacionalizado en Australia, país en el que reside en la actualidad, es uno de los escasos africanos que ha recibido el Premio Nobel de Literatura, galardón que obtuvo en 2003. Además de una importante obra narrativa en la que destacan títulos como *Hombre lento* o *Infancia*, ha ejercido también la crítica literaria, y a esta faceta responde el volumen *Mecanismos internos*, que vio la luz en inglés en 2007 y ha sido traducido al español en 2009. Compila veintiún artículos sobre escritores del siglo XX, salvo en el caso de Walt Whitman, que, pese a eso, se integra sin fisuras en el corpu*s* por su vigencia en las letras posteriores. La mayor parte de estos breves estudios salió en el suplemento literario *New York Review of Books*, y algunos son introducciones a reediciones de obras literarias. A pesar de la heterogeneidad del material de base, los juicios de Coetzee acerca de Italo Svevo, Robert Musil, Paul Celan, Graham Greene, Samuel Beckett, William Faulkner, Nadine Gordimer o Gabriel García Márquez, entre otros, poseen la unidad que les presta su potente voz en diálogo de tú a tú con los colegas. Como el título de la colecticia indica, su objetivo ha sido buscar los «mecanismos internos» que permiten que funcionen literariamente las piezas comentadas. Pero la expresión no se refiere simplemente al manejo técnico o al dominio del *ars* que llevó al éxito a estos escritores consagrados, ya que en sus análisis Coetzee siempre busca el destino último de la maquinaria expresiva; espera presenciar la puesta en marcha, el movimiento y la meta. Por eso, tras la fase interpretativa, surgen las cuestiones generales: ¿Qué visión de mundo transmite el autor? ¿Cuáles son las preocupaciones íntimas que lo impulsan a escoger el discurso artístico para mostrarlas? ¿Qué función esencial desempeña la literatura para el hombre? Cuando responde, y Coetzee no peca de cobarde, esgrime su propia teoría literaria.

Como ha demostrado en su faceta creativa, al autor no le satisface la literatura de cariz esteticista. Sin denostar en absoluto el logro verbal —es muy puntilloso en este terreno—, prefiere la palabra artística como vía de conocimiento del hombre y, en un sentido lato, opta por aprovechar las posibilidades de compromiso social. Hay asuntos capitales que inquietan a Coetzee, entre

los que destaca la corrosión humana que provoca el racismo. Por sus circunstancias biográficas es contrario al régimen del *apartheid,* y eso le lleva a tratar otros tipos de discriminación padecidos en distintas épocas y sociedades. Le incitan a la reflexión las experiencias de escritores de origen judío en la convulsa Europa de la primera mitad del siglo XX, con dos guerras mundiales y la segunda especialmente trágica. Italo Svevo, Walter Benjamin, Bruno Schulz, Joseph Roth, Paul Celan, Saul Bellow, Philip Roth son enfocados principalmente desde la perspectiva de la profunda alteración en la idea de mundo que los lamentables hechos provocaron. Por ejemplo, se adentra en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, yuxtaposición de fragmentos de textos muy variados con citas de autores, datos curiosos sobre París, observaciones sucintas, etc. Sus conclusiones no se reducen a constatar la novedosa experimentación, sino que da un paso más y sigue una senda trascendente, pues declara:

> El *Libro de los Pasajes*, más allá del veredicto que nos merezca —una ruina, un fracaso, un proyecto imposible—, propone una nueva manera de escribir sobre una civilización, usando como materiales sus desechos en lugar de sus obras de arte; una historia desde abajo, más que desde arriba. Y su invocación a una historia centrada en el sufrimiento de los vencidos, en lugar de en las conquistas de los vencedores, profetiza la forma en que se plantea el análisis histórico en nuestro tiempo (p. 201).


© galabassoon, Creative Commons

Coetzee atiende, pues, a escritores atormentados; por ejemplo, Philip Roth, judío del Este que se expresa en lengua alemana, que pierde sus referencias culturales cuando se desmorona el Imperio Austrohúngaro. Sin encontrar su lugar, se refugia en la bebida, se confiesa católico y, hostil tanto al fascismo como al comunismo, defiende la restauración de la monarquía austriaca. En su mejor novela, *La marcha de Radetzky*, saga encabezada por un simple soldado que por su heroísmo asciende a la nobleza, Coetzee rastrea la idea clave de Roth: los súbditos marginales terminan siendo los más leales defensores. Esta tesis puede traducirse como: las voces a contracorriente, el desgarro… producen los verdaderos frutos o, por lo menos, despiertan las conciencias. Respecto a Roth, eso acaece al proyectar la mirada sobre una Europa a la deriva en la que intuye la llegada de la conflagración bélica; muere a los 42 años en París en 1939.

Con métodos críticos que confían en la biografía como viga de la obra literaria, Coetzee se inclina por explorar, a la manera de la psicocrítica de Charles Mauron, los conceptos obsesivos que afloran en las letras. Y no da palos de ciego, pues husmea precisamente en sus propios desasosiegos —nunca lee *ex nihilo*. Si Gadamer indicaba que la lectura es un acto de pregunta-respuesta, Coetzee sabe qué preguntas ha de lanzar, aquéllas que constituyen los puntos axiales de su ejercicio intelectual y, en suma, de su postura ante la vida. Así, le interesan los cambios azarosos del destino que modifican la patria de origen. Resulta lógico en él, un sudafricano blanco que acaba adoptando la nacionalidad australiana. Por ejemplo, cuando se detiene en la figura de Sándor Marái, precisa que nació en un territorio húngaro que pasó a ser checoslovaco, estudió en Alemania y vivió en París, Suiza, ciudades italianas, Nueva York, California. Marái tenía «una identidad centroeuropea poco definida». Escribió en húngaro, un idioma «marginal» al alemán dominante, que le causaba incertidumbre por sus prolongados viajes y su formación académica en el extranjero. Pese a los años de exilio, encontró la respuesta en la defensa del «maravilloso, solitario idioma húngaro» y en su clase, la burguesía, que

para él fue la madre de la cultura occidental moderna.

Respecto a Paul Celan, también destaca Coetzee su oscilación a la hora de elegir el vehículo lingüístico, pues compone sus primeras obras en rumano y después publica en alemán, «su» idioma, pero asumido de una forma «compleja, conflictiva y dolorosa» (p. 138). Desde antiguo se ha señalado que la lengua es la patria de los escritores, el más firme anclaje en la realidad y, por otra parte, el medio para comunicarse con el mundo, para cambiarlo y para dar testimonio. El *odi et amo* de Celan con el idioma germánico es palpable, porque fue el vehículo de la represión nazi. La exégesis sobre la poesía de Celan es muy sugestiva, pues Coetzee denuncia la postura ambivalente de sectores de la oficialidad alemana que consideran esta lírica oscura pero brillante y cuyas referencias explícitas no necesitan comprenderse. Ataca sin cortapisas la hipocresía de recurrir a valoraciones netamente formales o a enunciar el carácter abierto de los versos que propicia múltiples interpretaciones, todo en aras de ocultar mensajes más trascendentes o comprometedores. He aquí un punto diáfano de la teoría literaria de Coetzee: su enfrentamiento a la fenomenología de Gadamer —a quien cita explícitamente— cuando, al comentar un poema celaniano, afirma que no es preciso conocer el significado denotativo, las referencias. La lectura personal propugnada por corrientes como la Deconstrucción queda a años luz de los postulados del sudafricano. De ahí que debata también con Gadamer: «¿La poesía es una clase de conocimiento diferente del que nos proporciona la historia y exige una clase diferente de receptividad? ¿Es posible reaccionar a una poesía como la de Celan, e incluso traducirla sin entenderla plenamente?» (p. 134). Gadamer utiliza según su conveniencia la vieja teoría aristotélica que confrontaba a la historia y a la poesía. Más que la finalidad de la poesía como medio de conocimiento del hombre, incide en la postura del receptor (no debe olvidarse que Gadamer ha sido el padre de la Estética de la Recepción, movimiento que valora precisamente la *intentio lectoris*). Coetzee no se resiste a la réplica y, a partir de su análisis del poema celaniano *Fuga de muerte*, concluye:

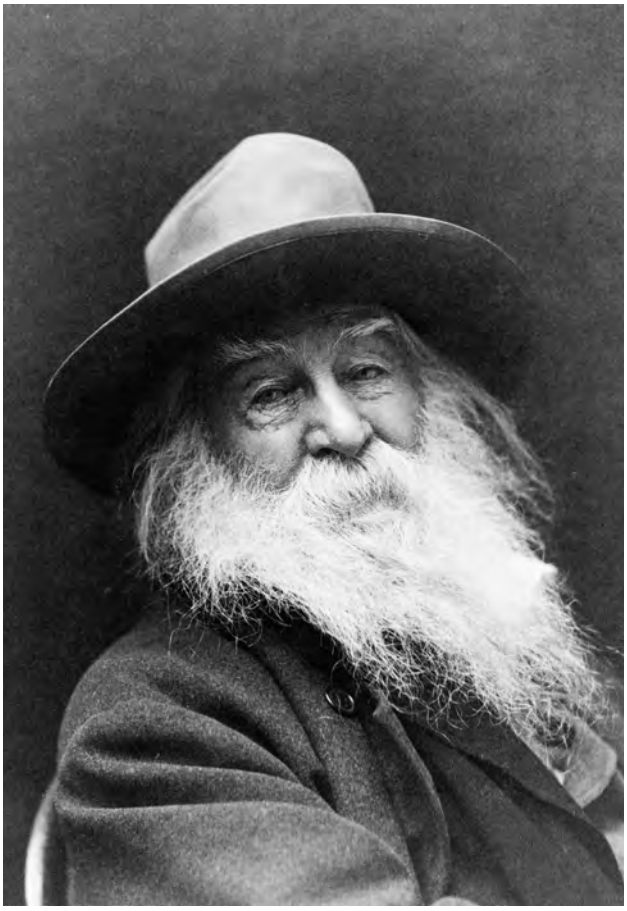
> Con su música repetitiva y martilleante, «Fuga de muerte» es lo más directo que los versos pueden ser en su aproximación al tema. También hace dos enormes afirmaciones implícitas sobre lo que la poesía de nuestro tiempo es o debería ser capaz de hacer. Una es que el lenguaje puede medirse con cualquier tema, sea cual sea: por más indescriptible que sea el Holocausto, hay una poesía que puede describirlo. La otra es que el idioma alemán en particular, corrompido hasta los huesos durante la era nazi por eufemismos y una especie de lascivo doble discurso, es capaz de contar la verdad sobre el pasado inmediato de Alemania (p. 137).

Su tesis, contraria a la que expuso Adorno en 1951 —«escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro»—, se halla más bien en la línea de importantes ensayistas de su época, como George Steiner en su conocido y turbador trabajo «La cultura y lo humano». En el fondo, desde distintas perspectivas el hombre se plantea el valor de la literatura, a veces fuertemente fustigado por las circunstancias históricas. Desde este flanco, Coetzee se aproxima a una reciente novela de Günter Grass, *A paso de cangrejo* (2003), que plantea interrogantes sobre «el papel de las víctimas, sobre el silencio y sobre la reescritura de la historia» (p. 151), tema de absoluta actualidad y no exento de polémica.

Volviendo a Celan, Coetzee lo sitúa en el filo de la navaja de la coexistencia de los idiomas y destaca sus traducciones de obras literarias rusas al rumano y de clásicos de la talla de Shakespeare y Emily Dickinson al alemán, que le sirven como «actos de habitar en otro poeta». De nuevo el sudafricano proyecta en la obra seleccionada sus personales preocupaciones, y para él la traslación del verbo literario es una de ellas, pues atañe a su faceta profesional. Y no me refiero a la de narrador famoso cuyas obras han sido vertidas a numerosos idiomas: recordemos que además de eso ha traducido a Daniel Defoe, Graham Green, Saul Bellow… y que, como catedrático de literatura, ha abordado esta tarea con conocimiento de los «mecanismos internos» del idioma. Se explica, pues, que sea sumamente detallista y que de sus propuestas o de sus correcciones a las traducciones

publicadas fluyan sus conceptos teóricos. Ataca la «autopromoción» del traductor en la versión terminal, porque defiende el mutismo de éste para que el timbre del emisor sea audible sin demasiadas interferencias (p. 144). Tampoco acepta que el idioma último asfixie al original e impida que muestre su peculiar articulación. Y, sobre todo, se aturde ante soluciones léxicas extrañas que no respetan el nivel semántico.

En este orden de cosas, el autor puede estar ciertamente satisfecho con la traducción al español que de *Mecanismos internos* ha realizado Eduardo Hojman para la presente edición de Mondadori, pues en líneas generales mantiene la tersura de la prosa de Coetzee y su excelente estilo, sin menoscabar la claridad. Sin embargo, el sudafricano pondría seguramente el grito en el cielo con algunos deslices. Por ejemplo, hablando del *Quijote*, uno de los clásicos que asoman por doquier en el libro —por representar la oscilación entre el delirio y la conciencia, zona fronteriza que atrae sin remisión—, leemos: «El libro de Cervantes comienza con una parodia del romance caballeresco, pero se convierte en algo más interesante: una exploración del misterioso poder de lo ideal para resistir las decepcionantes confrontaciones con la realidad» (p. 282). El término «romance» en español está muy alejado de su definición en inglés y, como bien se sabe, Cervantes parodia la novela de caballerías y no las sartas de endecasílabos con rima alterna. Cuestiones menores como la inclusión literal de extranjerismos sin marcas gráficas chocan con las convenciones en español (v. ashram, p. 289; sundae, p. 274; álter egos, p. 250; menorá, 147; apartheid, p. 269). Por otro lado, hay escasísimas erratas (argelia, p. 272; nodo de conexión, p. 167), hecho que da fe de la cuidada edición.



1.
Walt Whitman fotografiado por George C. Cox.
Foto: Wikimedia Commons.

En lo relativo a las cuestiones latentes en *Mecanismos internos*, cabe resaltar las referidas al sexo, que, según la tónica del libro, Coetzee no plantea de manera plana, sino como fuente de conflictos para el ser humano. Era de esperar que tocara estos aspectos al trabajar sobre Walt Whitman, a quien aborda según una plantilla que entreteje biografía y literatura. Así, con la experiencia de novelista consumado, comienza el artículo por una anécdota impactante: la carta que el autor de *Hojas de hierba* remite a los padres de un soldado muerto a quien atendió en el hospital. A partir de aquí, recrea la labor humanitaria llevada a cabo por Whitman como «misionero de los soldados» (p. 193), que contrasta con la homosexualidad y la carga erótica en la lírica, hecho que le lleva a meditar sobre la libertad de que gozaban los hombres de mediados del siglo XIX, mayor que la de una centuria posterior. Este polo es revisado asimismo en la narrativa de Nadine Gordimer y, en concreto, en la novela *El encuentro* (2001). Exponiendo su argumento, algo común en este tipo de aproximaciones breves, Coetzee señala que el sexo es una de las potentes causas que inclinan a que la protagonista Julie abandone la sociedad occidental y se interne en el mundo musulmán: «Una de las razones es el sexo, con el significado que Julie, y Gordimer tras ella, da al sexo. Las palabras suelen mentir, pero el



sexo siempre dice la verdad» (p. 263). El sexo no es gratuito en la maquinaria narrativa, porque a través de él Coetzee adivina las dificultades de las zonas limítrofes y permite la elaboración de conclusiones de índole general. Acerca de *El encuentro* concluye:

> No es un libro interesante, en realidad, sino asombroso: cuesta mucho pensar en una presentación más compasiva y más íntima de la vida de los musulmanes corrientes que la que se nos ofrece en él, y nada menos que de la mano de una escritora judía (p. 268).

Elige relatos de Gordimer sobre temas espinosos, como «Karma», cuento en que dos lesbianas, sudafricanas blancas que se han opuesto al *apartheid*, deciden tener un hijo, pero dudan al pensar que tal vez el esperma provenga de un torturador. Coetzee recurre al *Quijote* para ilustrar la idea de mundo de un período central de la obra de Gordimer, presa entonces de una tensión entre el deseo y las barreras de la realidad. La escritora es «demasiado europea para importarles a las personas que más le importaban a ella. Sus ensayos [...] la muestran debatiéndose sin llegar a ningún resultado claro en las redes de la pregunta de qué significa escribir *para* un pueblo; escribir por ellos y en nombre de ellos, así como ser leído por ellos» (p. 203). La imagen de África como enigma que se resiste es también operativa en la obra de Naipaul, en la que no falta la interpretación del sexo como el «lugar definitivo en el que poner a prueba la verdad del ser», algo que permiten las costumbres africanas, desnudas de los convencionalismos occidentales.

Al lector hispánico le interesará especialmente la revisión de *Memoria de mis putas tristes*, la novela corta de Gabriel García Márquez, que espolea la curiosidad de Coetzee por el tratamiento del sexo. Busca el germen de esta novelita sobre la relación erótica entre un viejo y una adolescente en obras anteriores del colombiano y menciona *El amor en los tiempos del cólera*, que ya plantea el conflicto axial: «derribar la muralla entre la pasión erótica y la pasión de la veneración» (p. 281). Coetzee no lo señala, pero el retorno a motivos solo esbozados antes es una constante en García Márquez. Sierva María de Todos los Ángeles, la niña mordida por el perro rabioso de la que se enamora el clérigo Cayetano Delaura en *Del amor y otros demonios*, resulta también lacerante cima de deseo y sublimación y, por otra parte, como personaje ya estaba prefigurado en antiguos cuentos del colombiano. Adentrándose en los engranajes de *Memoria de mis putas tristes*, Coetzee demuestra su conocimiento de la tradición literaria en español, pues vincula el realismo mágico con la porosidad entre realidad y ficción en el *Quijote*, algo advertido por la crítica especializada, pero que aquí se aplica al personaje de Delgadina, la jovencísima prostituta a la que el anciano protagonista idealiza, cual Dulcinea, para hacerla objeto de su no consumado ímpetu. El escritor sudafricano valora la audaz propuesta de plantear un tema de pedofilia como conflicto entre impulso erótico y adoración; y todavía más, el carácter abierto del relato, que deja al lector vacilante ante las soluciones ofrecidas.

Como ya adelanté, en *Mecanismos internos* Coetzee

3.
Nadine Gordimer y David Grossman
Foto: Yaffa, Wikimedia Commons

manifiesta su conocimiento de los maestros del siglo XX. Aunque en esta antología sobresalen los autores de lengua inglesa, lo cierto es que salta las barreras del idioma y que por ella desfilan escritores en alemán (Robert Walser, Joseph Roth, Günter Grass...), en holandés (Hugo Claus) y otros que cambian de lengua (Paul Celan, Samuel Beckett). Aunque priman los análisis de novelas o cuentos, bien por ser piezas de reciente publicación (por ejemplo, *El encuentro* de Gordimer) o porque se hayan reeditado, surgen otros géneros como la lírica (hemos citado a Walt Whitman y Paul Celan, pero hay espacio para la poesía de Hugo Claus). Su perspectiva al enfocar la lírica es heredera del Romanticismo, pues cree que transparenta el yo y deja manar lo subjetivo, a pesar de los ataques contemporáneos y las precisiones continuas a que ha sido sometida esta idea. La palabra literaria aparece además como testimonio, con capacidad para troquelar el pasado y conformar la propia historia, dotándola de permanencia. De esta manera se entiende el siguiente fragmento dedicado al anhelo de Whitman de conseguir con *Hojas de hierba* un libro que va completándose (la «obra en marcha» de Juan Ramón Jiménez o el proyecto guilleniano). No obstante puede interpretarse con alcance generalizador:

> Recopilar los poemas de uno, generar un libro de poemas completos, no equivale a volver a publicar todos los poemas que uno ha escrito a lo largo de su vida. Las convenciones autorizan al compilador a revisar poemas antiguos y a omitir calladamente aquellos que ya no quieren reconocer como propios. De modo que un libro de poemas completos es una manera práctica de dar forma al propio pasado de uno (p. 204).



© Luis F., picasaweb.google.com

En lo relativo a los géneros, Coetzee también se ocupa del guión cinematográfico y repasa la película *Los inadaptados* (1961), que se estrenó en España como *Vidas rebeldes* y que contaba con el guión de Arthur Miller, la dirección de John Huston y la interpretación de Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift. Comenta obras cuyos personajes no se avienen con las circunstancias o sufren situaciones agónicas, siempre en territorios fronterizos, ya reales o metafóricos. La aportación de este artículo estriba en el diáfano enfoque de las diferencias entre cine y literatura atendiendo a la ficcionalidad. Con resolución se pronuncia:

> El cine, o al menos el componente visual del cine naturalista, no trabaja a través de símbolos intermediarios. Cuando leemos en un libro «Su mano rozó la de ella», no se trata de una mano real que roza una mano real sino de la idea de una mano que roza la idea de otra mano. Mientras que en el cine, lo que vemos es el registro visual de algo que ocurrió en realidad en determinado momento: una mano real que entró en contacto con otra mano real. [...] A pesar de la astucia con la que, desde la teoría cinematográfica posterior a la década de 1950, se trató de reducir al cine a apenas otro sistema de signos, sigue habiendo algo irreductiblemente diferente en la imagen fotográfica, a saber, que lleva en sí misma o consigo misma el rastro de un pasado histórico real (p. 243).

Y eso le induce a comentar la propensión del espectador a creer en la realidad de estos seres que se mueven en el limen entre la civilización y la naturaleza indómita americana y que portan la semilla del


© pablocine.blogia.com

desconcierto. Evoca la escena de la caza de caballos salvajes y con planteamientos del todo cervantinos y, por tanto no exentos de ironía, concluye:

> Los dobles son reales, los caballos son reales, los actores son reales; todos ellos participan, en ese momento, en una lucha terrible en la que los hombres quieren subyugar a los caballos para sus propósitos y los caballos quieren escaparse, cada tanto la mujer rubia grita y se desgañita; todo eso sucedió realmente; y aquí está, para revivir por enésima vez ante nuestros ojos. ¿Quién se atrevería a decir que no es más que un relato? (p. 244).

En el juego quijotesco de muñecas rusas entre ficción-realidad, Coetzee no olvida los momentos críticos que atravesaban algunos de los actores al rodar la película, también asomados al abismo; el caso de Marilyn Monroe a punto de romper el matrimonio con Arthur Miller es representativo. Vida y ficción se encajan.

Como dije antes, el ingrediente biográfico siempre es operativo en los artículos agavillados en *Mecanismos internos*. Un cañamazo sostiene la estructura y suele repetirse. Se seleccionan datos sorprendentes de la vida de los autores, que rompen nuestras ideas consabidas (el relato de la existencia sórdida de William Faulkner es antológico) y enganchan en la lectura muchas veces a través de desconcertantes comienzos *in medias res*. Normalmente Coetzee también entretiene al receptor con el resumen del argumento de la obra que reseña o de otras colaterales, síntesis que acomete con la brillantez de un narrador de oficio. A veces parece que asistimos al cuento del cuento, a otra pirueta entre lo prístino y lo secundario, la realidad de la creación y la superposición del comentario. Continuamente se diseminan referencias a la *techné* de los escritores, a la capacidad para estructurar las obras, crear personajes o dominar las armas lingüísticas. Coetzee no esconde los defectos con que se topa, aunque los perciba en autores consagrados, pues desconfía de la creación perfecta. En sus comentarios actúa por intuición, pero con la agilidad de quien conoce al dedillo el terreno que pisa. En esta cumplida veintena de trabajos no ejerce de crítico académico y no se arredra al lanzar juicios de valor, pero los sostiene con el razonamiento y no faltan las citas de la *auctoritas*. Tolstoi, Shakespeare, Proust, Cervantes… deambulan como puntos de analogía o contraste, al lado de escritores de latitudes más alejadas, como los japoneses, o de labor más reciente. Esto prueba su dominio de la tradición literaria, que combina con la puesta al día en la escritura actual. Pero que el lector no se asuste: no hay engreimiento erudito, sino muestras de la sagacidad de una persona con una cultura lata, cuyo talento para lanzar lianas deslumbra. En un siglo de parcelas, fragmentos, islas, murallas… se agradece la destreza en el salto. Quizá especialmente ahora es tarea del intelectual mostrarnos el bosque, con sus bellezas y peligros, a partir de los árboles. ❖



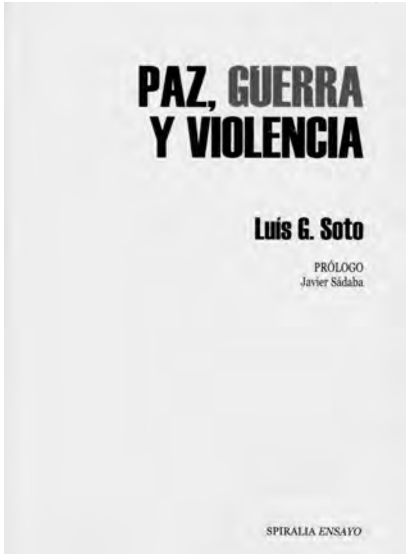
Conflictos, paz y violencia

Autor
Francisco A. Muñoz
Profesor de Historia Antigua.
Instituto de Paz y Conflictos de la Universidad de Granada.
Coeditor de *Políticas de paz en el Mediterráneo*.

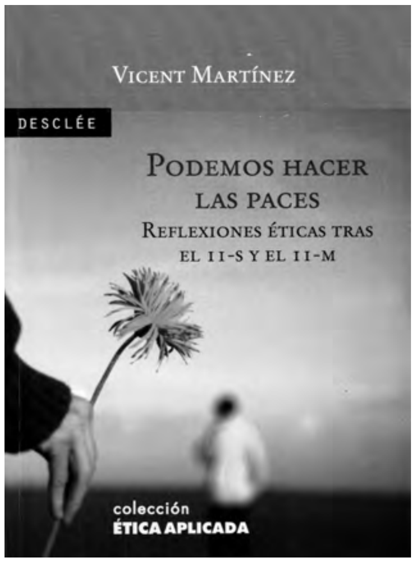
Los conflictos, la paz y la violencia son una preocupación constante a lo largo de todos los tiempos y, especialmente, en el mundo contemporáneo. La conmoción de las guerras del siglo XX y la persistencia de la violencia, en sus múltiples formas, en el siglo XXI, llama a los intelectuales comprometidos a tomar partido a favor de la paz. La estúpida guerra de Irak, las muertes de hambre, el sufrimiento de una parte importante de la humanidad, la extensión del terrorismo, que tiene en los atentados del 11 de septiembre de 2001 y del 11 de marzo de 2004 (en Estados Unidos y España) uno de los hitos mas terribles y representativos, hacen que los motivos de preocupación sean múltiples. De otro lado, la globalización, las comunicaciones, nos han permitido que dispongamos de una información actualizada de las circunstancias de la vida del resto de congéneres de nuestro planeta. Estamos tan cerca del resto de los seres humanos que podemos alegrarnos de sus avances, entristecernos de sus desgracias, sentir como nuestras sus tragedias y solidarizarnos con sus situaciones. La paz y la violencia son, ahora, preocupaciones globales, porque toda la humanidad está, de una u otra manera, inmersa en los desafíos a los que la complejidad le somete.

En nuestras manos tenemos dos libros reflexivos sobre las circunstancias de la paz que he leído con gusto y atención. En ambos fluyen las ideas en torno a la preocupación por la paz, y están escritos por filósofos universitarios, comprometidos desde hace años con la paz, como salida deseable para todos los conflictos con los que se enfrentan los seres humanos. Aunque sus enfoques son distintos en algunos aspectos, coinciden prácticamente en la totalidad de las ideas principales. La primera de ellas, que *la violencia y la guerra son evitables y que es posible trabajar y avanzar hacia la paz*.

Quizás Luis G. Soto haga mayor hincapié en el diagnóstico de la problemáticas y Vicent Martínez Guzmán en la exploración de las salidas. Del primero tal vez se pueda extraer, como parece confirmar el prólogo de Javier Sádaba, la predisposición de los humanos hacia la violencia, por lo que pudiera tener un cierto aire pesimista en su argumentación, pero sin perder la esperanza de alcanzar la paz. Mientras que el segundo incorpora más claramente en su diagnóstico las experiencias y los recursos para la construcción de la paz, con



Luis G. Soto,
Paz, guerra y violencia
A Coruña, Spiralia, 2006.



Vicent Martínez Guzmán,
Podemos hacer las paces. Reflexiones éticas tras el 11-S y el 11-M.
Bilbao, Desclée De Brouwer, 2005.

lo que se aprecia un cierto optimismo basado en la capacidad de interpelación entre los seres humanos. El pragmatismo realista de Soto que termina en una cierta ontología pesimista se torna en optimista en Martínez Guzmán cuando afirma que *nosotros los pacifistas somos los realistas*. Volveremos sobre ello un poco más adelante.



© Jim Watson, Wikimedia Commons

Los presupuestos de Soto están basados en textos clásicos de la filosofía moderna y contemporánea; Martínez Guzmán se refiere y visita en varias ocasiones a Kant, pero a la vez se relaciona con los debates mantenidos en el seno de la Asociación Internacional de Investigación de la Paz (IPRA, de acuerdo con sus siglas en inglés), que son amplios y abundantes al respecto. A pesar de utilizar fuentes de partida distintas, sus coincidencias, insisto, son enormes. Por si hubiera alguna duda, en el primer epígrafe de su libro —«La apuesta por la paz»— Soto afirma que la realidad de los hechos le han convencido de que el pacifismo todavía tiene que jugar un papel muy importante y que, como trabajador intelectual público, quiere contribuir a sostener, iluminar, esclarecer y orientar la práctica pacifista. Para ello se apunta como necesario realizar una síntesis analítica y reflexiva, pero también prospectiva y constructiva, de los pensamientos y movimientos generados en torno a la paz.

Para ambos, como resalta Soto, *el pacifismo es una actitud profunda y profundamente enraizada en la historia humana*, que consiste ante todo en el rechazo de la guerra, inadmisible incluso para conseguir la paz —lo que entra en contradicción con las teorías de la guerra justa, que referiremos más abajo. Un pacifismo que busca alternativas a la guerra y la violencia; se presenta como antimilitarista; y tiene compromisos prácticos de transformación de la realidad; pragmático (mayormente institucional, desde el siglo XVIII hasta nuestros días); atiende a los sujetos y las instituciones responsables de la guerras; se basa en argumentos jurídico-políticos, sociales y económicos; participa en la elaboración de teorías; y termina siendo una alternativa compleja que abarca discursos, propuestas, tareas y prácticas múltiples y heterogéneas. En nuestro país, por ejemplo, ha tenido una importante presencia con los movimientos de objeción de conciencia y de insumisión que, con un arraigo posible en la oposición a la dictadura del general Franco, ha contribuido a sostener una conciencia antibelicista claramente observable en la oposición a la guerra de Irak.

Martínez Guzmán tiene otro punto de partida: *los seres humanos podemos, si queremos, hacer las paces*, podemos organizar nuestra convivencia de manera pacífica. Somos capaces de «performar» o configurar nuestras relaciones personales potenciando el cariño, el cuidado y la ternura, afrontando por medios pacíficos los conflictos humanos, transformando la posibilidad de redistribución de los recursos para evitar la marginación, la exclusión y la miseria, crear instituciones pacíficas y hacer política para la paz. Necesitamos un discurso cercano a la filosofía de las religiones, educarnos en un tipo de amor a nosotros mismos y a los demás, como otras partes de nosotros y nosotras mismos. Atentos al clamor de los que sufren, guiados por la compasión y la misericordia, rompiendo la espiral de la violencia con el diálogo y el amor hacia los enemigos, que se convierten en adversarios, y no devolviendo el mal. A través del «ágape» y de «eros» recuperar la sensibilidad, haciendo partícipe de ello, también, a nuestro cuerpo y al de los otros. Solo faltaría, en esta línea, hablar directamente del placer, del hedonismo como construcción de paz.

Hay una larga tradición de preocupación sobre la construcción de la paz que se encuentra



© Sgt. Jerry Morrison, Wikipedia Commons

reflejada en las culturas en general, en las religiones, en la filosofía y en la propia política, y que sirven para establecer los argumentos de ambos autores. En el segundo de estos libros se dedica, específicamente, un capítulo a relatar la trayectoria de la Investigación y los Estudios para la Paz. Estos surgen a partir de los años cincuenta del siglo XX con la aparición de varios centros de investigación en Michigan (EEUU), Lancaster (Inglaterra), Dundas (Canadá) y Oslo (Noruega), seguidos después por muchos otros en todo el mundo. Este movimiento tiene su repercusión en el estado español, a partir de los años ochenta, en Barcelona, Zaragoza, Madrid, Santiago, Granada, Castellón o Gernika, llegándose a crear una Asociación Española de Investigación para la Paz (AIPAZ).

Una de las preguntas centrales presente en estos textos es si *podemos pensar la paz con cierta autonomía teórica y práctica*, o tenemos que hacerlo desde la negación de la violencia. Este ha sido un dilema que está presente en todo el recorrido de la investigación para la paz, y que se ha ido resolviendo, a lo largo de los años, afirmativamente, es decir: hay que dedicar esfuerzos a la comprensión de las dinámicas de la paz. Una paz que se ha definido como *paz negativa*, como negación de la violencia, a la que siguió una *paz positiva* basada en la justicia y en la importancia de recuperar todas las experiencias de paz, en cualquier escala, por muy pequeñas que fuesen, lo que últimamente se ha llamado *paz imperfecta*. En el mundo contemporáneo, frente a las paces utópicas, no existe otra posibilidad que hablar de los procesos de construcción, por muy imperfectos o inacabados que sean, de la paz.

Bien es cierto que el pasado de la humanidad ha sido interpretado en clave de violencia, por haber sido ésta un recurso fundamental de los grupos dominantes y por influencia del modelo judeo-cristiano de unos seres proscritos, hasta su redención, en un mundo inhóspito. Ante este panorama, la paz ha sido vista como una práctica residual que nos deja indefensos ante nuestro futuro. ¿Cómo construir sociedades pacíficas con un pasado cargado de violencia? Desde este punto de vista parece no caber otra posibilidad que no sea describir lo más fidedignamente posible la violencia, las guerras, para después intentar evitarlas. Aprendí que en Colombia, un país realmente pacífico, con mucha violencia, a los que asumen este enfoque se les llama «violentólogos», los cuales, en cierto sentido, ya han dado lo mejor de si. Ahora, en este mismo país comienza a prestarse atención —debido a su perentoria necesidad por resolver sus conflictos— a los «pazólogos», es decir, a los que están directamente interesados en la construcción de la paz.

Como se deduce de las lecturas, la tarea de la paz consiste en trabajar por la *satisfacción de las necesidades y el desarrollo de las capacidades*. Este sería el cami-



no para sustituir las estructuras de dominación, marginación y exclusión por estructuras de justicia y el desarrollo de las potencialidades humanas en todas sus dimensiones e instancias, desde las políticas internacionales al terreno de las emociones, pasando por las políticas estatales y locales, las acciones del movimiento asociativo o las manifestaciones culturales y religiosas. Si bien la diplomacia, los tratados y los acuerdos en la acción política han sido instrumentos convencionales de construcción de paz, para muchos investigadores los posicionamientos y actuaciones personales también son importantes. Desde esta última instancia los sentimientos y las emociones, como la sensibilidad, el amor, la ternura, la solidaridad, la prudencia, el coraje o la valentía, son herramientas esenciales para la construcción de la Paz. No en vano la Educación para la Paz, una actividad imprescindible de todos los movimientos por la paz, concede una preferente atención a la educación de los sentimientos, porque en definitiva son una guía primordial de nuestra relación con los demás y el mundo que nos rodea.

Ambos investigadores se acercan a la caracterización de los *conflictos* que pudieran convertirse en la base epistémica y práctica de la construcción de la paz. Coinciden en que son inherentes a la humanidad. En consecuencia la preocupación ya no será resolver los conflictos, sino gestionarlos, regularlos o transformarlos hacia vías pacíficas. Para tal fin hay que considerar las bases de los mismos, los intereses, las necesidades, la información, las emociones implicadas en ellos o los proyectos que los sustentan. Desde este punto de vista la conflictividad tornaría de ser vista como un problema a serlo como una oportunidad de cambios y de creatividad. *Un modelo antropológico en el que se consideren los conflictos como inherentes a la especie humana nos facilita el paso a un modelo ontológico optimista en el que los conflictos se convierten en oportunidades creativas para transformar e incidir en la realidad*.

1.
Interior del monumento a las víctimas del 11-M en Madrid
Foto: Fermín R. F., Wikimedia Commons

Otro de los temas que afrontan es el derecho a la beligerancia (*ius bellum*), que en la práctica se convierte en una vía de justificación inapropiada de muchas guerras que no debieran haber tenido lugar. La idea de la *guerra justa* está basada, principalmente, en la justa causa y la justa forma, la proporcionalidad y en ser declarada por una autoridad política que ordene y controle el uso de la violencia. La guerra defensiva es la más fácilmente justificable, representa el derecho a la autodefensa, aunque debería de ser necesaria, oportuna y proporcional; la guerra ofensiva es más difícil de justificar aunque sea como reparación de un agravio o la punición de un crimen; y la guerra revolucionaria, moderadamente justificable ante la imposibilidad de actuación política.

En cualquier caso la guerra ha sido la forma más visible, quizás también mas cruenta, de la violencia, y por ello se estudia con fruición continuamente. Desde este punto de vista es lógico que se afirme que la paz es la ausencia de la guerra; aunque si consideramos que existen otras formas de violencia, lo que la describiría sería la ausencia de ésta. Soto nos describe las tipologías y morfologías de la guerra, para a continuación resaltarnos cómo el realismo político encuentra su contrapartida en el antibelicismo popular en la evaluación del fenómeno bélico. Mientras que el primero tiende a justificar la guerra viéndola como elemento de la política, supeditada al interés colectivo, sin ser susceptible de juicio moral; el antibelicismo popular se basa en considera-



© Edgar Zessinthal, Wikimedia Commons

ciones morales básicas sobre la guerra, con argumentos ontológicos (sobre la guerra en si misma), teleológicos (mira las consecuencias), deontológicos (disposición de los sujetos).

La conocida como «Declaración de Sevilla» (adoptada por la Unesco en 1989) afirmaba que *científicamente es incorrecto decir que nuestro cerebro nos conduce a la violencia*, que nunca se podrá suprimir la guerra porque forma parte integrante de la naturaleza humana. Pero, como decíamos más arriba, lo que nos preocupa y nos conmociona es esta violencia «antinatural». Es necesario estudiarla aunque el mayor conocimiento de la violencia no sea suficiente para erradicarla, y hay que investigar también los conflictos, las mediaciones o el empoderamiento pacifista, qué medios existen para alcanzar la paz. Desde la negación de la violencia que debe ser conocida, estudiada, pero al mismo tiempo criticada, censurada y condenada, podemos avanzar en la construcción de la paz. Lo mismo podríamos decir de la guerra y otras formas de «violencia directa», en primer lugar, y de la «violencia estructural», la «simbólica» o «cultural».

La violencia estructural, bien descrita por Johan Galtung, es otro de los espacios comunes referenciados por ambos autores. Representa la violencia ejercida por los sistemas y las estructuras a través de los cuales los conflictos se regulan de manera que impiden el desarrollo de las potencialidades humanas, se produce una distribución desigual de bienes y satisfactores y, en consecuencia, de desarrollo de las capacidades. Podríamos decir que las víctimas, el sufrimiento, a través de la violencia estructural, es mayor que la violencia directa como consecuencia de una guerra. La guerra no es, por tanto, la principal preocupación, sino los sistemas que la producen junto con otras formas de discriminación en el acceso a los recursos. Porque, evidentemente, pudiera haber tantas violencias como potencialidades posibles.

Desde estos puntos de vista se podría afirmar que vivimos el momento más violento de la historia de la humanidad, ya que las muertes por el hambre o por enfermedades fácilmente curables, la pobreza, el analfabetismo o la discriminación de género hacen que un porcentaje alto de la población humana esté impedido en su desarrollo. Pero, aunque parezca contradictorio, podríamos decir que la mayoría de los conflictos se regulan pacíficamente. Es la paradoja entre un bagaje de «Cultura de Paz» que ha sido un pilar fundamental en el desarrollo de la historia de la humanidad —lo que algunos investigadores comienzan a llamar «pax homínida», que todavía persiste fuertemente anclado en nuestro acervo cultural común. Existen recursos para la paz, aunque la violencia haya crecido hasta límites insospechados. Es algo que se debate permanentemente, en todo el mundo, en los seminarios y cursos especializados al respecto.

Como subrayan ambos autores en varias ocasiones, las acciones de la paz, al igual que lo hacen las de la violencia, se relacionan entre sí de una manera causal. Esto es así por *las interacciones de los seres humanos que comparten proyectos similares*, las mismas potencialidades

por desarrollar. Visto de este modo, es esta cualidad la que hace que podamos hablar de lo «estructural» de la violencia y de la paz, porque unas y otras formas de conflictos (basados en los proyectos) generan paz o violencia. Esta perspectiva abre las posibilidades de construcción de la paz, ya que, al potenciarla en cualquier espacio, pudiera ser que causalmente condicionara la regulación pacífica de otros conflictos.

Este asunto nos vuelve a relacionar con el *empoderamiento*, la capacidad de todos los humanos de influir, en mayor o menor grado, en sus condiciones de existencia. El empoderamiento es clave para comprender las dinámicas sociales y, más concretamente, para desarrollar teorías y prácticas —praxis en definitiva— de construcción de paz. Empoderamiento puede ser entendido como capacitación, revalorización, potenciación, que tiene el significado de que alguien recupere sus poderes, sus capacidades, tenga la posibilidad de potenciar sus competencias, se sienta revalorizado y valorado. Las mediaciones pueden potenciar el empoderamiento clarificando los fines, las opciones, las habilidades, los recursos y la capacidad para tomar decisiones. Las experiencias de la *no-violencia* son reconocidas por los dos autores como fruto de una actitud arraigada profundamente en la historia humana, con una fuerte capacidad de transformación de las realidades sociales.

Los seres humanos ejercemos poder como expresión libre de nuestras posibilidades, y ese poder puede ser «integrativo», como nos recordaba Kenneth Boulding, basado en el amor y el respeto. Como también decía Martin Luther King, el amor es una alternativa al temor. Desde otro punto de vista, toda esta temática es, asimismo, abordable desde las disposiciones o «habitus» (*hexis* para Aristóteles) para la paz, que muchos investigadores contemporáneos han abordado, aunque tal vez sea mejor conocido a partir de Pierre Bourdieu.

Como se afirma en las dos obras, la filosofía no es neutral ni objetiva, está comprometida con la transformación por medios pacíficos del sufrimiento de los seres humanos; por eso es necesario replantearse continuamente sus presupuestos de partida. Y en este caso un eje de debate podría ser, como plantea Martínez Guzmán, una necesaria *inversión epistemológica* para pensar la paz desde la paz. Como hemos dicho, el reconocimiento de las problemáticas de la violencia no tiene por qué llevar a ésta a convertirse en el foco principal de atención intelectual, sino que se debe abordar la matriz de la que parte (conflictividad y complejidad) y las vías de solución de la misma (las mediaciones, el empoderamiento y la paz). Lo que puede contribuir a que esta inversión tenga efecto es: la perspectiva participante, la intersubjetividad, la reconstrucción de las competencias humanas, la expresión de las razones y los sentimientos, la terrenalidad de los seres humanos, el abordar la «episteme» como competencia de los seres humanos, el relacionar la investigación y la acción. Todos los seres humanos participamos del saber y del poder y también de la imaginación. Este giro epistemológico, que podría alcanzar a lo ontológico, iría relacionado con muchas teorías post-modernas, o mejor «trans-modernas», que nos ayuden a *superar viejos vicios de dialécticas bipolares y antagónicas* y las exclusiones generadas por la «modernidad».

El contexto de la inserción de los seres humanos en la evolución, en la complejidad del universo, es otra perspectiva que ayuda a comprender una conflictividad compartida con el resto de los seres vivos y, si queremos, con el conjunto de la naturaleza y del universo. Una complejidad que nos hace proverbiales, pero asimismo frágiles, por las dependencias con el medio en que habitamos y por lo efímero de nuestras acciones y discursos. *La aceptación de la fragilidad es una vía para reconocer nuestras dependencias con los demás*, aceptar la cooperación y la solidaridad como un mecanismo irrenunciable para nuestra supervivencia, para identificarse con el sufrimiento de nuestros congéneres y percibir la inutilidad de la violencia.

Permítanme que exprese un apunte final de optimismo en las acciones, al menos noviolentas, del presidente Obama, ya que en sí mismas suponen un espaldarazo a los ideales y las prácticas de construcción de la paz. He disfrutado leyendo ambos libros.

NB: Después de escribir este texto, he celebrado que Obama haya recibido el premio Nobel de la Paz. ❖



La imagen de **la mujer** en el **Arte Moderno** como **Crítica de la Razón**

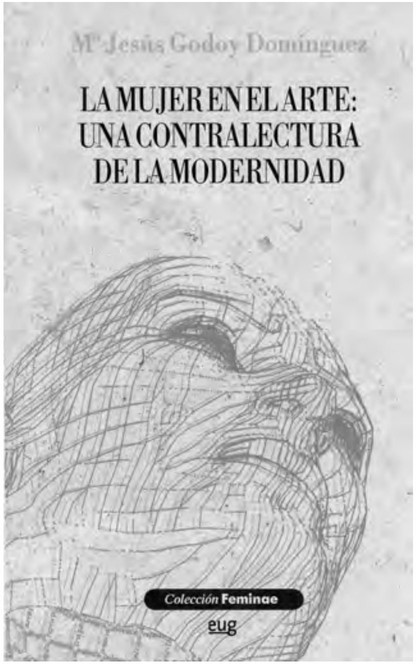
Autora
Azucena González Blanco
Investigadora Postdoctoral.
Potsdam Universität.
Autora de *El instante, la contradicción. La poesía como experiencia y conocimiento en Rosaura Álvarez y Ángeles Mora*.

María Jesús Godoy Domínguez, profesora de Estética de la Comunicación en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, nos propone en *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad* una aproximación al papel que la imagen artística de la mujer juega en la crítica del racionalismo de raigambre ilustrada, al tiempo que analiza cómo la imagen artística de la mujer en el arte —masculino— habría servido como vía de apertura a una comprensión más completa de la identidad —masculina. La autora realiza en su estudio una aproximación al proyecto enciclopedista desde distintas perspectivas —política, filosófica y literaria—, que aúna en páginas de excelente descripción comparatista, tales como las dedicadas a la comparación de la poesía y la crítica literaria de Baudelaire con la filosofía de Schopenhauer.

Este estudio crítico, al tiempo que optimista, del proyecto enciclopedista, considera que el fracaso de dicho proyecto proviene de su inadecuada implantación. De manera que una «revolución estética» que reivindica la subjetividad, opuesta a la «revolución política» y la objetividad científica exigida, sería la vía que garantizaría el cumplimiento de dicho proyecto y «devolver la esperanza en una situación de estancamiento» en la que el raciocinio habría prevalecido sobre la emoción.

Las hipótesis de las que parte el estudio son, por un lado, la consideración de la mujer como vehículo comunicativo de la *modernidad artística*, en su primer estadio, esto es, antes de la irrupción de las vanguardias. Y por otro lado, en referencia a la práctica ilustrada, señala que ésta se desarrolló sobre dos olvidos derivados del Liberalismo: 1) la complejidad de la identidad humana que habría sido desatendida a favor de la razón instrumental; y 2) la desigual aplicación de las garantías emancipatorias entre varón y mujer. De ahí que, en palabras de la autora, el objetivo de su trabajo haya consistido en «regresar» a la modernidad sobre sus propios pasos hasta el punto de partida, en obligarle a recorrer los que nunca dio y en reescribir, en cierto sentido, la historia contemporánea (p. 341).

Según la autora, esta lectura crítica de la modernidad no sería óbice, no obstante, para reivindicar una aplicación más fidedigna del proyecto de sociedad que la Ilustración proponía. Pues dicha crítica está dirigida, fundamentalmente, a su aplicación política, el Liberalismo, y



María Jesús Godoy Domínguez, *La mujer en el arte: una contralectura de la Modernidad*. Universidad de Granada, Col. Feminae, Granada, 2007.

a los presupuestos epistemológicos que habrían privilegiado a la razón en detrimento de «sentimientos, inquietudes y deseos», desdeñados por su carácter extrarracional. Como consecuencia, lejos del proyecto de emancipación del ser humano ilustrado, se habría producido, al contrario, una escisión entre la subjetividad individual y el dominio de las grandes objetivaciones. Esta escisión del sujeto pondría en evidencia la crisis de la modernidad histórica, en tanto que el racionalismo, lejos de liberar, habría coaccionado al hombre.

La *contralectura* que Godoy realiza en estas páginas es, pues, una lectura crítica de la modernidad desde la modernidad misma, que denuncia la aplicación incompleta y desvirtuada del proyecto enciclopedista, en la línea de pensamiento abierta por pensadores como Hume —para quien la razón debía aceptar su dialéctica con el imperio de las pasiones— o de autores contemporáneos como Habermas. Así,

> [...] potenciando al máximo la capacidad crítico-reflexiva de la razón, estas páginas proceden a la de-construcción de la 'versión inverosímil' del sujeto moderno, que reniega de su vínculo con la Naturaleza y con la mitad de los miembros de su misma especie (p. 20).

Es desde esta lectura arqueológica desde donde se comprende el valor del modelo ilustrado para el feminismo, «en la medida en que intuye en ella virtualidades críticas para deslegitimar el patriarcado impuesto» (p. 21).



Opone, así, al binomio *Razón-varón*, la afirmación *Naturaleza-mujer* que en el arte denunciaría el «racionalismo de signo androcéntrico», predominante en el primer estadio de la modernidad, y mostraría las sombras de una naturaleza alejada del modelo unitario y causal que la ciencia ilustrada había concebido. De este modo, el arte moderno, territorio donde el hombre halla «su máxima libertad», restablecería la armonía interior del hombre. Pues el arte, en términos de Godoy: «No se evade de la realidad porque reivindica para sí la importante función social que en tiempos concentrara la religión, a fin de restituir el sentido perdido a una existencia lacerante» (p. 23).

En un tono clarificador y didáctico, la autora estructura el estudio en cuatro bloques. El primero aborda la Ilustración, a su vez, desde cuatro perspectivas: política, económica, social y científica, alternando el estudio descriptivo —fundamentalmente centrado en el pensamiento de Rousseau y Locke— con el crítico, al que están dedicados los apartados de crítica feminista, en los cuales se hace eco de las voces que dieron forma al discurso feminista en los albores de la modernidad —Marqués de Condorcet, Stuart Mill, o el mismo Hume— y se realiza una lectura crítica de las incoherencias de las teorías de la Ilustración. Así, por ejemplo, la solicitud de libertad para la humanidad es solo libertad del varón y, por otro lado, esta libertad y el *principio de placer* (Freud) quedan aniquilados en tanto que «la productividad se sitúa por encima de la dignidad del ser humano» (p. 78). Según expone la autora, la Ilustración «establece el marco ideológico general para las reivindicaciones políticas femeninas» (p. 55). Partiendo de una crítica de los conceptos de libertad positiva de Rousseau y de libertad negativa de Locke sobre los que proponen fundamentar el poder público, la conclusión a la que llega la autora es que el discurso enciclopedista, que suscitó amplias expectativas de convivencia fundadas en la razón y en la libertad humana, pronto derivó a una escisión de la subjetividad, y que los valores revolucionarios de libertad e igualdad racional reclamados han sido obviados en la aplicación política, social, científica y económica del programa ilustrado a favor de la producción.

En contraste con la modernidad histórica descrita en este primer bloque —donde se

1.
Dibujo preparatorio del Capricho n. 27 de Goya, *¿Quién más rendido?* (1797-1799).
Foto: Wikimedia Commons

describe una mujer histórica sin derechos sociales, percibida como una propiedad del hombre, «una mercancía intercambiable por cualquier otra» en términos de Cereceda (p. 66), al tiempo que algunos autores empiezan ya a levantar la voz por sus derechos—, los tres bloques restantes, en los que quizás se echa de menos precisamente una interrelación con los aspectos teóricos del primer bloque, están dedicados a la imagen de la mujer en el arte como vía crítica del racionalismo. Se analiza aquí la hipótesis de que, frente al Liberalismo, «el arte asume la misión que la experiencia histórica invalida: garantizar la felicidad un día prometida» (p. 22). De este modo, la modernidad artística entra en dialéctica con la modernidad histórica en el desarrollo del estudio. El arte habría producido un reforzamiento gradual de los elementos sentimentales y afectivos, y no solo de la dimensión racional, entre los que la imagen de la mujer, símbolo de la naturaleza —en contraste con el hombre/razón— habría destacado como motivo artístico principal (p. 343).

La autora realiza entonces un recorrido por los arquetipos femeninos que el arte moderno desarrolla: desde la *libertina*, la *odalisca* o la mujer como símbolo del *alma bella*, de *lo sublime*, o de *lo siniestro*, hasta llegar al modelo de la *mujer fatal*. No obstante, hay que apuntar que estos modelos no son originales del arte moderno, sino que suponen una relectura del modelo tradicional de *femme fatale*, contrapuesto a la *donna angelicata*, contraposición que encontramos no solo en el amor cortesano y neoplatónico, sino también en modelos clásicos tales como Pandora o Eva.



2.
Ilustración de la Carta X de *Les liaisons dangereuses*, por Fragonard (1796).
Foto: Wikimedia Commons

Los estereotipos femeninos modernos, unidos indisociablemente a la sensualidad y la corporalidad, habrían sido símbolo de la crítica del arte al racionalismo, en palabras de María Jesús Godoy. Por un lado, el prototipo de la libertina, reproducido por artistas como Goya («Capricho 27», 1799), Choderlos de Laclos, en su obra *Las amistades peligrosas* (1782), o Sade, particularmente en *Juliette* (1797), recogen el ideal de autonomía individual para la mujer y, consecuentemente, originan una crítica del ordenamiento establecido. Según Godoy Domínguez, la *libertina* va más allá de la mera réplica en femenino del modelo masculino del seductor: «Su cercanía de la Naturaleza la inviste de una superioridad jamás sospechada por el varón en el sexo contrario que le exige renunciar a su papel de esposa entregada y madre ejemplar» (p. 344). Por su parte, la *odalisca* invita a disfrutar la pasión a la que ella da vida con su desnudez, alejada ya del idealismo, y avivando así un desconcierto inquietante a quien la mira. Pero la caracterización de la libertina habría dejado atrás una cuestión pendiente: siendo una mujer que se afirmaba a sí misma dominando a su oponente masculino, se sentía dominada al mismo tiempo por la fuerza incontenible de la Naturaleza, que la llevaba de la mano por los senderos del sometimiento. A esta ambivalencia habrían hecho frente las imágenes del Romanticismo. La revalorización romántica de la Naturaleza, a la que metonímicamente se une la imagen de la mujer, es ahora calificada positivamente, en detrimento de la imagen ilustrada que consideraba a la mujer, por su identificación con la Naturaleza, un *objeto* en tanto ajena a la Razón.

Por su parte, la introducción del *alma bella* habría ampliado la herencia racional ilustrada para alcanzar un conocimiento más completo de la realidad exterior que permitiera al sujeto llegar al conocimiento de sí mismo y, por extensión, a una convergencia perfecta con la Naturaleza que domina a la libertina y que ella se habría esforzado en vano en dominar. El *alma bella* le allana, pues, el camino a la *mujer entendida como espacio de lo sublime*, o



3.
El beso, de Gustav Klimt (1907-1908).
Foto: Wikimedia Commons

sea, como superación de la categoría artística de *lo bello* a la que tradicionalmente había sido asociada. Esta relación invitaría a perder la propia identidad para recuperarla en el otro, es decir, difuminando los límites de la persona y buscando la reunión con el otro (p. 346), como demostraría la obra de Friedrich, *Monje en la orilla* (1808-1810) o los *Himnos a la noche* de Novalis (1799).

De *lo sublime* a *lo siniestro*, este paso apunta a la dimensión natural extrarracional que mora en todo hombre y que amenaza con destruir su identidad racional. La *mujer como espacio de lo siniestro*, según María Jesús Godoy, abriría un profundo abismo en la interioridad subjetiva masculina donde la identidad estrictamente racional se siente literalmente incapacitada para superar ese rebajamiento o aniquilación. Pero, para Godoy Domínguez, el autoconocimiento al que la mujer romántica conduce desde la categoría artística de *lo siniestro* habría sido, sin embargo, estéril, no resultando así con la nueva caracterización artística femenina aparecida hacia mediados del siglo XIX: la de la *mujer fatal*. Su naturaleza enfáticamente corporal y su facultad transgresora de los cánones sexuales reconocidos son indicios, según la autora, de la nueva oportunidad que tiene el varón de reencontrarse consigo mismo y con su compañera de especie y de descubrir la esencia volitiva subyacente a su identidad racional. Según Godoy, la *mujer fatal* es el salvoconducto artístico para el descubrimiento de la profundidad interior, para conocer que la razón construye su imperio sobre el sometimiento del instinto, de la Naturaleza que lo sustenta. Valiéndose de la imagen de la mujer, la modernidad artística habría opuesto a esta represión la imagen primigenia del hombre como individuo libre que se acepta como lo que es, una criatura racional y natural, desde donde puede aceptar a su semejante.

Desde nuestro punto de vista, en lo referente a la restauración de una identidad más completa que a la razón añadiera la «voluntad» —en términos de Schopenhauer— a través de la imagen de la mujer, existirían dos problemas. Por una parte, la imagen de la mujer como salvadora o cura de los males del hombre es una imagen clásica que vacía igualmente la identidad femenina a favor de la masculina, no ofreciendo una réplica a la constitución de la identidad de la mujer. Afirma la autora a modo de conclusión: «Es posible asegurar que la imagen artística de la mujer, no solo la estrictamente moderna, sino la ofrecida en sus diferentes versiones y caracterizaciones entre finales del siglo XVIII y del XIX, es la artífice principal de esta labor purificadora de la existencia moderna» (p. 350). Es decir, es por el encuentro del varón con la mujer por el que éste, a través de la experiencia —en este caso estética— de *lo sublime*, puede llegar a una configuración sintética Razón/Naturaleza, pero en ningún caso la mujer es protagonista de una experiencia similar. La Mujer como símbolo de la Naturaleza no deja de ser esto, es decir, un símbolo de la Naturaleza. Otorgar a esta reflexión romántica el carácter de reciprocidad sería una falacia metafísica basada en una metonimia simbólica —la

imagen de la mujer representa a la Naturaleza, como lo Otro de la Razón, pero en ningún caso la mujer es símbolo de sí misma. No se trata de una complementariedad, sino de una objetualización de la mujer como musa o remedio. Esta es, precisamente, la problemática que Lacan (1972-1973) afrontó en su controvertida afirmación de que *la* mujer no existía. El Hombre-racional deviene hombre, identidad concreta, a partir de la experiencia estética del arte, pero el símbolo Mujer queda vacío, nuevamente, de una concreción identitaria.

Por otra parte, la autora elige ejemplos que confirmen una idea del arte como lugar de reconocimiento de la autonomía de la mujer: es el caso de la novela *Lulú* o de algunos de los cuadros citados de Gustav Klimt. No obstante, son igualmente abundantes los ejemplos en el arte de la época que anulaban este modelo de mujer-Naturaleza-Cuerpo. Tomemos como muestra dos relatos de Tolstoi: uno, «El padre Sergio» (1898), en el que el padre Sergio, consciente de este poder antirracional al que la mujer lo empuja, concibe la anulación de su fuerza a través del ascetismo. Otro, su obra póstuma «El diablo» (1911), donde los encuentros furtivos entre el terrateniente Yevgueni y una campesina fingen una distraída higiene sexual. El hábito saludable pronto se convertirá en una fuerza indominable, que acabará con el asesinato de la campesina a manos de Yevgueni.

Interesa de este estudio, no obstante, su inserción en la línea del trabajo de la experiencia estética de Adorno. Godoy Domínguez aúna en su concepción de la experiencia estética las dos tradiciones que, según Christopher Menke, venían oponiéndose desde la reflexión moderna. Una que otorga autonomía al arte, en tanto que ve en la experiencia estética uno de los diferentes modos de experiencia y de discurso de la razón moderna, y otra que considera que la experiencia estética es capaz de transgredir la racionalidad de los otros tipos no estéticos de discurso (*soberanía*). Autonomía y soberanía, como en Adorno, estas dos concepciones de la experiencia estética conviven en el discurso de la autora. Experiencia doble que le permite articular su discurso en torno a la capacidad transgresora del arte, manteniendo, al mismo tiempo, un límite entre la modernidad histórica y la modernidad artística:

> Pero la dimensión estética no puede contraatacar, como es obvio, las deliberaciones empíricas del *principio de actuación* por el que los centros modernos de poder añaden un componente represivo al *principio de realidad* y por el que el hombre se siente cada vez más desgraciado, porque su campo de actuación es sencillamente irreal. El arte preserva ciertamente su autonomía pero al precio de verse privado de efectividad real (p. 349).

Por decirlo en términos de Menke leyendo a Adorno, se trataría de una concepción negativa de la experiencia: «Entendida como negatividad, la experiencia estética adquiere un contenido soberano que, lejos de amputar la autonomía de la esfera artística, la presupone» (Menke, 1991: 17). La experiencia estética que Godoy Domínguez describe es, si no un ejemplo de concreción identitaria para la mujer, sin duda una muestra evidente de la grieta que el arte supuso para la razón en su primera etapa, en contraposición con el modelo político del Liberalismo. ❖

Bibliografía

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1944), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2005.

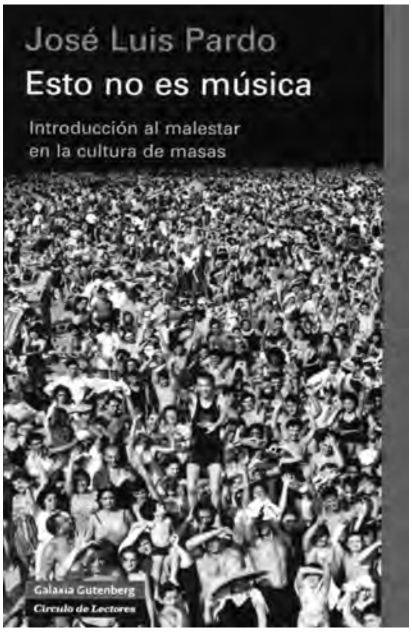
LACAN, Jacques (1972-1973), *Encore. 1972-1973*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MENKE, Christopher (1991): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1998.



La **entronización del simulacro**: génesis, auge y paradojas de la **cultura de masas**

Autor
José Manuel Ruiz Martínez
Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Granada. Autor de *El paisaje heredado*.



José Luis Pardo,
Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas.
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

¿Qué tienen en común Marilyn Monroe, Dylan Thomas, Gandhi, Sonny Liston, Aldous Huxley, Mae West, Lawrence de Arabia, Oscar Wilde, *El Gordo y el Flaco*, Poe, Bob Dylan, Aleister Crowley, Marx, Fred Astaire, Bernard Shaw o Stockhausen? En principio, poca cosa, a excepción de una: que todos aparecen convocados para posar en una foto delirante e imposible por razones de espacio y tiempo en la célebre portada del disco de Los Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. El montaje, de estilo abiertamente *pop*, constituye una de las imágenes más representativas y conocidas del siglo XX; sin embargo, quizá por considerarla un mero capricho o una provocación pueril —insistimos, *pop*, esto es, trivial— de los Beatles, nadie parecía haberse parado a pensar hasta ahora el porqué de reunir a una nómina tan heterogénea de personajes (entre los que también se incluyen, por cierto, Hitler, sólo que oculto [cfr. p. 11], la reproducción en cera de los propios Beatles aparte de su presencia física, y hasta dos *pin ups* de Petty y Vargas, esto es, dos *dibujos* de modelos inexistentes) *ni* a tratar de descubrir si, en efecto, tienen algo en común y de la fotografía puede extraerse algún sentido o enseñanza. En definitiva, si todo el grupo constituye un club —el de los «corazones solitarios»—, ¿cuál es el criterio de pertenencia a dicho club?

La respuesta a esta pregunta es lo que ha ensayado —y nunca mejor dicho, pues hablamos de un genuino ensayo en el sentido más preciso del término: indagatorio, arriesgado, abierto y sugerente— el filósofo José Luis Pardo en *Esto no es música*. Con esta excusa inicial, el autor realiza una profunda y brillante reflexión sobre la cultura, la historia y la sociedad contemporáneas en un texto denso, soberbiamente articulado, donde se alternan la narración histórica (muy noticiosa, variada y abundante, a imitación de la propia portada del disco) y la reflexión filosófica abstracta; una reflexión en cuya prolijidad no se da puntada sin hilo, y observaciones o anécdotas que parecen dichas como de pasada, en digresión innecesaria, poco más tarde se recogen en un sesgo sorprendente de síntesis de las ideas principales; y donde se expresan ideas o intuiciones originales y atrevidas que, si bien en un principio pudieran parecer *boutades*, luego se revelan en toda su profundidad, como, por ejemplo, cuando el autor afirma que *The Cavern*, el mítico lugar donde tocaban Los Beatles en Liverpool al principio de su carrera, no es otro que *la caverna platónica*, porque efectivamente allí (en *The Cavern*) se proyectaban imágenes fantasmáticas (y lisérgicas) durante las actuaciones (p. 82), pero también porque la música pop —al igual que el resto de la cultura de masas— era ella misma, como se afirma en el libro, *un simulacro* que se ocultaba en su *caverna* platónica antes de salir a la luz —otro tanto ocurría con el *jazz* o los espectáculos de *music*

hall en otros muchos *antros* del mundo— y de ocupar un lugar preeminente en nuestra sociedad, a plena luz del día.

Como indica el subtítulo del libro, el ensayo pretende, al hilo de la mencionada imagen del *Sgt. Pepper*, introducirnos en la cultura de masas. Una de las características más interesantes de ésta es lo que tiene de superación de la conocida dicotomía entre *apocalípticos* e *integrados* (que ni siquiera se menciona). Pero no se trata de una superación a la manera de Umberto Eco en el libro homónimo, esto es, una reflexión ética acerca de la cultura de masas a partir del reconocimiento de su existencia y de que ésta no va a desaparecer (cfr. Eco, 1968: 68-70); se trata más bien de un planteamiento similar al de Ortega en relación con el primer arte de vanguardia en *La deshumanización del arte*: Pardo, más que juzgar, trata de *comprender* y explicar al lector la génesis, las razones y las características de la cultura de masas; y si bien en un primer momento dicho esfuerzo de comprensión parece inclinar la balanza hacia una *defensa* de ésta frente a los tradicionales argumentos apocalípticos, en el desarrollo del planteamiento poco a poco van aflorando también las inquietudes, contradicciones e incomodidades que culminan en el malestar al que también se refiere el subtítulo; de hecho, al final de la obra —un final abierto, que certifica el carácter ensayístico del texto—, el lector queda instalado en pleno malestar por voluntad expresa de Pardo. Por cierto que en la citada crítica inicial de algunos planteamientos apocalípticos, el chivo expiatorio es, sorprendentemente, Umberto Eco, por algunas ideas suyas acerca de la novela moderna vertidas en *El superhombre de masas*. Parece, pues, como si José Luis Pardo no conociera justamente *Apocalípticos e integrados*, que nunca se cita. Más aún, en una nota a pie de página (p. 24) se anima a posibles lectores en busca de un tema de tesis doctoral a investigar por qué Eco no se ha aplicado el cuento de la alta cultura que parece defender, al escribir él mismo su novela *El nombre de la rosa*. Éste es quizá el único, mínimo lunar, de una obra irreprochable.



Volviendo a la pregunta inicial —¿Cuál es la relación que une a los miembros del «Club de los corazones solitarios»?—, a primera vista podría pensarse que el hecho de que todos ellos son más o menos relevantes, célebres, en el ámbito de la cultura contemporánea. Pero más allá de esto, lo verdaderamente notable de la imagen es justamente *la falta de criterio de la selección* e incluso la ubicación, esto es, la radical des-jerarquización que la preside: Lewis Carroll junto a Marlene Dietrich, Karl Marx junto a Oliver Hardy... En la imagen coexisten, por un lado, figuras cuyo prestigio intelectual o artístico se funda en el trabajo y el esfuerzo, y otras cuyo éxito se funda en capacidades más bien sospechosas como las de hacer reír, tener un físico agraciado, o producir una música para la que no se requiere estudio (de ahí el «esto no es música» del título); esto es, se produce una «deliberada impresión de desjerarquización, de igualación» (p. 12). En este sentido, Pardo otorga a la imagen del disco, *mutatis mutandis* (y en otra de sus propuestas provocadoras pero indudablemente sugestivas), un valor similar al de las *Meninas* según la lectura que de este cuadro hace Foucault: si en dicho cuadro, según el autor francés, se producía «una representación de la representación clásica y la definición de espacio que ella abre» (p. 88) (esto es, una metarrepresentación), en la portada del *Sgt. Pepper* se da «una representación de la representación contemporánea



y la definición de espacio que ella abre» (ibíd.). Y si Foucault detectaba en el cuadro de Velazquez «el lugar vacío del rey soberano, que aparece en el espejo que ninguno de los personajes del cuadro puede ver» (ibíd.), en el caso de la cubierta del disco «este lugar vacío no puede ser […] otro que el de la *soberanía popular*» (p. 89), el de la masa de quienes han conseguido ascender desde una *zona ciega* de marginación, y que ahora, entronizada en la sociedad, es entendida como un «*totum revolutum* cuya consistencia nace de un pacto constitucional (en este caso, el Estado social)» (ibíd.).

Precisamente, una de las formas en que esa clase social desfavorecida tenía ocasión de ascender, explica el autor, era a través de *esa* música para la que no se requería una formación académica (lo que la contrapone a la música llamada culta) y cuya progresiva popularización permitía ganar dinero con ella y *hacerse un nombre,* esto es, integrarse en la sociedad, aspirar a un destino. Pardo pone numerosos ejemplos de esta forma de ascensión (entre ellos los de la madre y la hermana de Bernard Shaw, cuya carrera en el mundo del musical le permitió a él, a su vez, labrarse su carrera como intelectual al salir de la pobreza), pero quizá el más significativo, por la posibilidad de su generalización, sea el de los negros —una genuina *zona ciega* de desclasamiento de toda una colectividad en los EE.UU— con el *jazz* (origen parcial de la música popular contemporánea), que también se tocaba en «tugurios» (*cavernas*), desde donde se proyectó al exterior. A partir de aquí, frente al desprecio apocalíptico por el arte de masas, esto es, la acusación de que «eso no es arte», o «eso no es música» —porque no está elaborada con esfuerzo y técnica—, y el intento «integrado» por encontrar determinados valores estéticos, o, sobre todo, revolucionarios —pero dentro de un orden moral establecido, al estilo del arte comprometido— a dicho arte de masas, Pardo intenta una explicación del arte de masas a partir de la identificación que realiza Deleuze entre éstas y la noción de *simulacro* (en realidad, casi podría decirse que este ensayo es, de hecho, una suerte de minucioso escolio de Deleuze, cuyo pensamiento lo vertebra). En la cualidad del arte de masas, que no parece querer nada, sino solo diversión, facilidad, y que no es ni bella ni revolucionaria, subyace, según Deleuze, justamente, una *reivindicación del simulacro*, un «afirmar sus derechos contra los iconos y las copias» (p. 86). Esto «oculta una potencia positiva que niega *el original y la copia, el modelo y la reproducción*… ningún modelo resiste el vértigo del simulacro… No hay jerarquía posible» (ibíd.; cursivas de Deleuze).

Esta idea de la potencialidad del simulacro parte de la operación previa de Deleuze de «invertir el platonismo», que, según explica Pardo, buscaría dejar de centrarse en la distinción entre esencia/apariencia, y en los partidarios de una u otra, para hacerlo en «la distinción entre imágenes mejores (las “copias”) y peores (los “simulacros”)» (p. 94) que lleva implícita. Para Pardo, la «inversión del platonismo» de Deleuze (o, al menos, su lectura de ésta) constituye el devenir mismo de la Filosofía desde sus orígenes platónicos hasta nuestros días, y, en un engarce entre ésta y la Historia, la explicación del hecho de la aparición del arte de masas. Por ello dedica a su explicación tres capítulos extensos y arduos (a pesar del afán didáctico del autor), de filosofía pura, que constituyen la columna vertebral del ensayo: «El platonismo invertido I, II, III». Para lo que nos concierne, la auténtica inversión del platonismo se produce en realidad, según Pardo, en los movimientos que en un principio han sido entendidos más bien como una prolongación del platonismo, o como su «perfeccionamiento», y se da en aquellos filósofos que trastocan la superioridad que concede Platón a la *acción* (no subordinada a ninguna finalidad) frente a la *producción* (subordinada a un fin), «haciendo que toda acción tenga ahora como finalidad la producción» (p. 430).

Una de las consecuencias más notables de esta inversión —a cuyo minucioso desenvolvimiento asistimos a lo largo de estos tres capítulos— es que, llegada a su punto máximo, con Hegel, la Historia (que pertenecía al campo de la acción) se vuelve Poesía (que es una forma particular de producción denominada imitación), esto es, se ajusta a una trama y a un sentido: de una forma u otra, desde el cristianismo, el darwinismo, la derecha o la izquierda (Marx), agentes de la inversión, se le busca un sentido a ésta que justifique tanto sufrimiento inútil y que, a la vez, propicie, por ejemplo, la renuncia a la propia vida en aras del cumplimiento de un destino que casi siempre implica una venganza o una violencia —por lo que prolonga el sufrimiento indefinidamente. En palabras de Pardo, referidas a su propio ensayo: «Platón y Aristóteles hablaron de la aspiración del hombre a dar sentido a lo que hace, y lo llamaron Poesía, pero constataron que las cosas suceden sin sentido alguno, y a eso lo llamaron Historia. Hegel quiso que la poesía se convirtiera en historia: justificar cuanto ha ocurrido en función de un final feliz» (ápud. Rojo, 2007).Y esta tendencia —que, como hemos dicho ya, es una inversión del platonismo, aunque haya sido vista como su prolongación— es la que busca invertir, a su vez, Deleuze (inversión de la inversión), con el precedente de Nietzsche, (cuya finalidad sería «la descarga "estética" del sufrimiento y el repudio de toda justificación "metafísica", "teológica", "histórica", o "social" del mismo» [p. 433]): no ya la negación de cualquier sentido de la historia (que la Historia sea Poesía), sino negar que la ficción de por sí carezca de una realidad en la que fundarse y a la que imitar. Hegel, y en no menor medida Marx, querían «convertir el teatro en el mundo, realizar la ficción y eliminar para siempre las imitaciones» (ibíd.). Nietzsche, justo al revés, «convierte el mundo en un teatro, "ficcionaliza" la realidad mudándola en mascarada» (p. 344). Este es el sentido cabal, a juicio de Pardo, de la célebre afirmación nietzscheana de que «no hay hechos, sino interpretaciones» (p. 345). En definitiva, en esta «inversión [de la inversión] del platonismo», según Deleuze, «los significantes no son ya los vehículos, portadores o instrumentos, sino los genuinos *productores* del significado» (p. 347). No cuesta trabajo percibir aquí el origen de las llamadas convencionalmente «teorías postestructuralistas».

Por tanto, lo que se trata de combatir aquí, según Deleuze, es el «platonismo» (aunque no tenga mucho que ver con Platón), entendido como la doctrina que rechaza unas ficciones en relación con otras en la medida en que se parezcan o imiten mejor una supuesta realidad; esto es, aquél que «*mantiene que hay algo más (y mejor) que la ficción*, algo con respecto a lo cual la ficción debe ser juzgada (y valorada como "verosímil" o como "fantástica")» (p. 352; cursivas de Pardo). Por eso, para Deleuze, según se ha dicho ya, la verdadera dicotomía no es entre esencia y apariencia, sino la discriminación entre apariencias «buenas» (que imitan bien la realidad) y «malas» (simulacros), cuyo correlato político sería no atender a la falsa dicotomía entre derecha e izquierda, sino a la que se produce entre la *izquierda de derechas*, posibilista, moralizante, que tiende por tanto a una verosimilitud y a un sentido, y la *izquierda de izquierdas*, «que pide lo imposible, lo inverosímil, y que por tanto es incompatible con el sistema y verdaderamente rebelde frente a él» (p. 352). Es decir, desde el punto de vista político, «Deleuze está llamando "platonismo" a la *causa profunda* de que el pensamiento occidental (a su modo de ver) no haya conseguido ser, a lo largo de toda su historia, suficientemente radical, suficientemente revolucionario» (p. 353). Por ello, Deleuze preconiza como antídoto contra esta inevitable fuerza centrípeta que derechiza la izquierda, «el fantasma o simulacro que se inclina perversamente hacia la izquierda absoluta» (ibíd.). Y cree haber encontrado dichos simulacros *justamente en la cultura de masas*: «La cultura de masas es reproductiva, infinitamente machacona en el calco de sus artificios pero, a fuerza de repetir y repetir, *puede* producirse algo nuevo e inesperado, algo inadmisible o irrecuperable» (p. 354). No deja de ser curioso, me parece, que Deleuze perciba una suerte de «valencia negativa» justamente allí donde Adorno percibía su antítesis.

En conclusión, para José Luis Pardo, la portada de los Beatles parece sugerir:

> Que la división cultural (la jerarquía de los productos del

espíritu) era el trasunto simbólico de una división social (la jerarquía de los poderes económicos) radicalmente arbitraria e injusta, y el cuestionamiento arrogante de la primera (que daba a los reaccionarios la impresión escandalizada y terrible de desorganización, masificación y amoralidad), el desprecio olímpico por las jerarquías culturales (Bernard Shaw no es más que Mae West, etc.), era la execración moral de la segunda (p. 403).

La radicalidad del planteamiento del arte de masas no estaría, por tanto, en su contenido (como pretenden algunos «integrados» ingenuos), convirtiéndose así en el enésimo episodio de lucha cuya victoria, paradójicamente, abocará a su integración en el sistema; sino en la *forma,* constituyendo una invitación a salirse de la estructura. La radicalidad de esta protesta no solo pide la emancipación con respecto a la «derecha», sino también con respecto a la «izquierda» que, so pretexto de justicia o igualdad, acaba también coartando la libertad de la acción al supeditarla a un fin e invirtiendo su valor con respecto de la producción (como los «perfeccionadores» del platonismo), aun cuando este fin sea tan bienintencionado como la idea de progreso social. Pero esta es la última paradoja que propone Pardo y la que nos deja sumidos, como anunciábamos, en pleno malestar. La inversión nietzscheana «se arriesga a presentar un escenario peligrosamente similar al que se derivaba de la filosofía de la historia que aspiraba a invertir» (p. 434):

> Pues, en definitiva, si hacemos de la voluntad de poder ese deseo inconsciente que dirige la historia hacia su *reversión* en poesía, no parece que podamos diferenciarla fácilmente de la propia razón calculadora que todo lo convierte en medio para su oscura e inacabable satisfacción (p. 436).

La radicalidad, por tanto, de esta propuesta de inversión deleuziana, al eclosionar en la «rebelión pop» por antonomasia, el Mayo del 68, siendo sus artífices hijos del Estado del Bienestar —la última «integración» de la izquierda en el sistema— se revuelve sin embargo contra él en cuanto que también es sistema. Así, según Pardo, «toda la retórica revolucionaria de la izquierda nietzscheana [es decir Foucault, por ejemplo, y el propio Deleuze] fue pasando inadvertidamente al lado derecho de la “división” (¿o fue la derecha misma la que se volvió fantástica e izquierdista?), y aquel discurso subversivo fue empleado para promover exactamente lo que los “revolucionarios” querían es decir, la destrucción del Estado del Bienestar» (p. 465): izquierda y derecha se funden en el simulacro, y parece reinar el caos y la inquietud.

La liberación de los simulacros, su equiparación con las ficciones verosímiles, genera la estructura característica de nuestro tiempo, uno de cuyos mejores ejemplos es, precisamente, la cubierta del disco de los Beatles: el *rizoma* (concepto desarrollado por Umberto Eco y el propio Deleuze) o estructura en red no jerarquizada, sin dentro ni fuera, cuyo intento de aprensión siempre sería ficticio; que justifica y alienta la contradicción, que permite conectar cualquier nudo con otro, etcétera (v. pp. 386-388). José Luis Pardo intenta, de manera brillante y no exenta de ironía, desarrollar en *Esto no es música* el rizoma propuesto por la cubierta del *sgt. Pepper* y, así, en los capítulos alternos a los ya citados de reflexión filosófica nos relata, como ejemplo y correlato de lo expuesto en éstos, los avatares de alguno de los miembros del «Club de los corazones solitarios», estableciendo nexos empíricos entre ellos, aun los más lejanos, pero siempre consciente de que este intento de descripción parcial del rizoma está abocado al fracaso; es tan solo «una ficción debida a razones provisionales de comodidad» (p. 386) o, mejor aún, nada más y nada menos que un *ensayo*. ❖

Bibliografía

ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fábula, 1999; 3.ª ed.

ROJO, José Andrés (2007), «De los Beatles al desamparo», en *El País,* 12-12-2007. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Beatles/ desamparo/elpepucul/20071213elpepicul_1/Tes>

afinidades
revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción

Por favor, rellenar en mayúsculas y con letra clara

Precio de la suscripción anual (dos números)**, con gastos de envío incluidos** (correo ordinario modalidad libros):

España: 20 euros **Europa: 32 euros** **Otros países: 36 euros**

DESEO SUSCRIBIRME A *AFINIDADES* POR EL PERÍODO DE UN AÑO (DOS NÚMEROS).

Apellidos

Nombre N. I. F:

Domicilio

Población C. P.:

Provincia País

Teléfono Fax: E-mail

FORMAS DE PAGO

1. **Domiciliación bancaria** (solo desde España)

Esta suscripción será renovada de forma automática hasta nueva orden por mi parte.

Datos para la domiciliación bancaria:

Entidad:

Domicilio:

Población: C. P.:

Provincia:

Número de cuenta (veinte dígitos):

Nombre del titular de la cuenta:

2. **Transferencia Bancaria**

En caso de elegir esta modalidad de pago, el abajo firmante se compromete a abonar a la entidad bancaria los posibles gastos que ocasione la transferencia, ingresando por tanto en la cuenta de la UGR el importe neto de la suscripción anual.

Cuenta: 20310000000115105103
IBAN: ES6220310000000115105103
Código SWIFT-BIC: CECAESMM031
(Importante: La orden de transferencia deberá hacerse en concepto de “Pago de suscripción de *Afinidades*”).

Fecha y firma:

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario
de Cartuja
18071 Granada
Tfnos.: 958 24 39 30
958 24 62 20
Fax: 958 24 39 31
E-mail: edito4@ugr.es

También puede cumplimentar este boletín a traves de nuestra web:

www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades

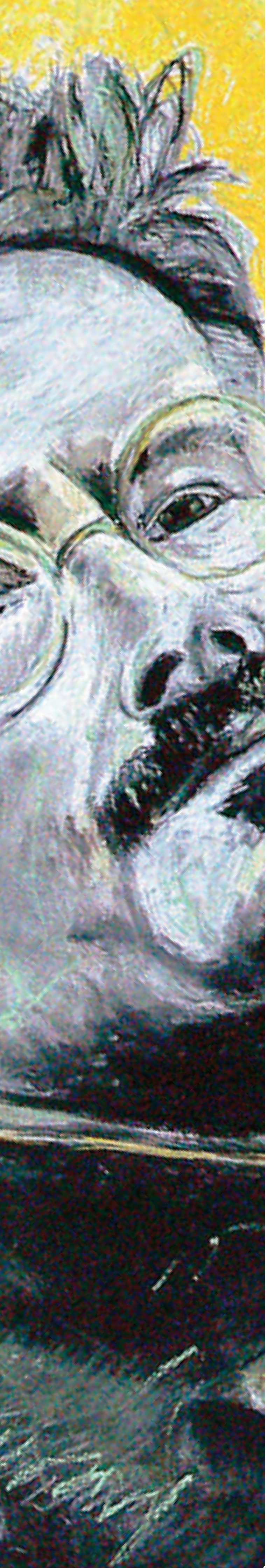
afinidades

revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada
Tfnos.: 958 24 39 30
958 24 62 20
Fax: 958 24 39 31
E-mail: edito4@ugr.es



afinidades

Que Walter Benjamin sea el protagonista de este nuevo número de *Afinidades* no se debe solo a su acusado perfil de intelectual europeo, ni al hecho de que en este año se cumplan los setenta de su fallecimiento, sino también y sobre todo a la circunstancia de que la recepción española del autor esté conociendo ahora su tercera y puede que más decisiva fase. La reciente edición en español del *Libro de los Pasajes* y de aproximadamente una tercera parte de sus *Obras completas* abre nuevas posibilidades tanto en relación con el Benjamin sociológico del proyecto parisino, como en lo que respecta a la vertiente más crítico-estética del autor, y aconseja volver sobre su legado para empezar a leerlo desde perspectivas quizás diferentes a las que se inauguraron en los años ochenta. De ahí que el Ángel de la Historia, sin estar del todo ausente de este número, sea el tema central de un solo artículo, el que abre el monográfico: un original e ilustrador recorrido por las calles de Berlín, que firma José María González García. La contribución de Volker Rühle gira en torno a las relaciones entre marxismo y teología en la concepción benjaminiana de la historia, en tanto que la de José Luis López de Lizaga reflexiona críticamente sobre aquella «violencia divina» que tanto dio ya que pensar a Jacques Derrida. Tanto José Manuel Cuesta Abad, como la investigadora francesa Fosca Mariani Zini, se ocupan de la faceta más crítico-literaria del pensador: el primero, profundizando en su concepto de crítica a partir de la imagen de las «demoliciones»; la segunda, centrándose en sus ensayos sobre narradores y comparando sus tesis al respecto con la idea de identidad narrativa de Ricoeur. El artículo de Francisco Sánchez Montalbán también confronta al pensador con un autor francés, Roland Barthes, aunque en este caso en relación con el tema, común a ambos, de la fotografía.

En «La antorcha al oído» Jorge Belinsky reflexiona sobre la concepción de lo político de Claude Lefort, dando cuenta de algunas de las polémicas que a este respecto mantuvo con otros conocidos psicoanalistas. Por su parte, Joan Antón Mellón analiza el ideario de la llamada Nueva Derecha Europea —el de autores como A. de Benoist y G. Faye—, poniendo de relieve su parentesco con el del fascismo clásico. El artículo de Cristina Álvarez de Morales gira en torno al papel que el Romanticismo habría desempeñado en la gestación y consolidación del pensamiento estético de Harold Bloom. La sección se cierra por último con un artículo de homenaje a Miguel Hernández en el primer centenario de su nacimiento: el que F. Javier Díez de Revenga dedica a su «poesía internacionalista», donde se analizan las composiciones que el poeta escribió con motivo de su viaje a Moscú en 1937.

La sección «Lecturas» se abre en esta ocasión con la que María Isabel López Martínez hace del libro *Mecanismos internos*, en el que el Premio Nobel J. M. Coetzee ejerce de crítico literario.

S. W.

ugr Universidad de Granada

ISSN: 1889-2841
1889 2840